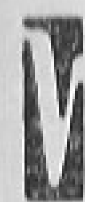
XVIII sajandi välis-kirjandus

XVIII sajandi väliskirjandus

XVIII SAJANDI VÄLISKIRJANDUS



„VALGUS“ · TALLINN 1973

8 T
K 07

Originaali tiitel:

История зарубежной литературы XVIII века

Допущено Министерством высшего и среднего специального образования СССР в качестве учебного пособия для студентов государственных университетов.

«Высшая школа»
Москва 1967

Vene keelest tõlkinud G. Liiv

Kunstiliselt kujundanud D. Paalamäe

7—2—2
8—73

SISSEJUHATUS

Valgustusliikumise ajaloolised eeldused. XVIII sajandil algab Lääne-Euroopa absolutismi kriis, lööb kõikuma feodaalne majandussüsteem. Absoluutne monarhia ja feodaalsed suhted küll säilivad, mõnes riigis (näiteks Saksamaal) kehtib endiselt pärisorjus, kuid vana ühiskonna rüpes tekib uus klass — kodanlus. Viimase vaimsetel juhtidel oli suur osa kodanliku revolutsiooni ideoloogilisel ettevalmistamisel.

Paljudes riikides, eriti Inglismaal süveneb XVIII sajandil esmane akumulatsioon. See väljendub talupoegade maade haaramises maaomanike poolt, käsitöö laostumises, suurmanufaktuuride tekkimises. Laostunud talupoegadest ja käsitöölistest saavad palgatöölised, tänapäeva proletariaadi eelkäijad.

XVIII sajandit iseloomustab terav klassivõitlus. Kõigis Euroopa riikides puhkevad aeg-ajalt talupoegade ülestõusud, mis on veel organiseerimata, stiihilised. Eriti laialdased olid rahutused Poolas, Ungaris, Tšehhis. Esimesi samme teeb töölisliikumine (kangrute väljaastumine Lyonis, Sileesias, mõnedes Inglismaa linnades). Kasvavast majanduslikust jõust hoolimata oli kodanlus poliitiliste õigusteta. Feodaalühiskonna valitsevaks klassiks oli olnud aadel. Koondanud endi kätte suured maavaldused, hoidsid aadlikud sel viisil võtmepositsioone kuningakodades. Suured eesõigused olid olnud ka vaimulikel. Kloostritel oli laialdasi maavaldusi. Seepärast seisis kirik feodaalkorra säilitamise kaitsel ja võitles kõigi vaba mõtte avalduste vastu.

XVIII sajand on ajaloo murranguline epohh. Selle iseloomustavateks joonteks on järkjärguline revolutsiooniliste jõudude kogunemine, üha tugevnev protest feodaalkorra, rahva majandusliku ja vaimse orjastamise vastu. Feodalismivastane võitlus kulges eri maades erinevalt, kord suurema, kord väiksema pingega, kuid seda peeti kõikjal — revolutsiooniliste traditsioonide poolest rikkal Prantsusmaal, mahajäänud Saksamaal, Inglismaal, rahvuslikult rõhutud Poolas, Ungaris, Tšehhis.

Valgustuse üldiseloomustus ja ülesanded. Kodanlike suhete areng tingis suuri muudatusi ideoloogias. XVIII sajandil levis laialdaselt uus ideoloogiline suund, nn. valgustusliikumine, mis

avaldus sotsioloogias, filosoofias, poliitökonoomias, poliitikas, pedagoogikas, kirjanduses, kunstis ja teistes vaimuelu valdkondades. Valgustusaeg tõi esile mitmeid suurepäraseid filosoofe, kirjanikke, kriitikuid: Montesquieu, Voltaire'i, Diderot', Helvétiusi, Rousseau, Beaumarchais' jt. Prantsusmaal, Defoe, Swifti, Fieldingi Inglismaal; Lessingi, Herderi, Goethe, Schilleri Saksamaal.

Valgustajad olid noore revolutsioonilise kodanluse ideoloogid. Nad elasid ajal, mil kodanlikule ühiskonnale omased vastuolud polnud veel välja kujunenud. Seepärast polnud nende vaadetes kübetki omakasupüüdlikkust. Võitlusse feodaalmonarhistliku korra vastu astusid nad välja kogu rõhutud inimkonna nimel. See andis nende sõnadele ja tegudele julguse, üldrahvaliku ulatuse ja tõesti demokraatliku iseloomu. Valgustusaja suurimad teoreetikud tegutsesid Engelsi sõnade järgi «ülimalt revolutsiooniliselt». Nende ajalooline teene seisab selles, et nad valmistasid rahvast ette «läheneva võimsa revolutsiooni mõistmiseks».* Oma filosoofilistes, publitsistlikes ja kriitilistes artiklites ning ilukirjanduslikes teostes tõestasid nad kehtiva feodaalkorra mittemõistlikkust, taotlesid vabadusel, võrdsusel ja vendlusel põhinevate uute ühiskonnasuhete organiseerimist. Prantsuse valgustajaid kui kõige radikaalsemaid iseloomustades kirjutas Engels: «Nad ei tunnistanud ühtki autoriteeti. Religioon, loodusekäsitus, ühiskond, riigikord — kõik võeti halastamatu kriitika alla; iga asi pidi õigustama oma olemasolu mõistuse kohtulaua ees või loobuma olemasolust. Mõtlev intellekt sai kõiges ainsaks mõõdupuuks.» **

Paljudele valgustajatele on omane huvide entsüklopeedilisus. Valgustajate vaimsete püüdluste laiaulatuslikkus on seletatav asjaoluga, et nende ees seisis ülesanne kõigutada kogu feodaalse pealisehituse autoriteeti ja rajada uus ideoloogia, mis vastaks ühiskonnakihtide nõuetele. XVIII sajandi mõtlejad süvenesid kõigisse vaimse elu aladesse, vaatasid uuesti läbi kõik vanad teooriad, lahendasid uut moodi filosoofia, esteetika ja teiste ühiskonnateaduste tähtsamaid küsimusi.

Mõistuse osatähtsus valgustajate filosoofias ja esteetikas. Valgustajate iseloomulikuks jooneks on mõistuse ebajumaldamine. Kõigi elunähtuste hindamisel võetakse mõistus ainsaks kriteeriumiks. Valgustajad pidasid õigeteks ja mõistlikeks ainuüksi endi vaateid, hüljates kõik minevikust pärit mõtteviisid kui mittemõistuslikud. Nende kujutluse järgi oli inimkonna eelnev ajalugu üksnes eksimuste ahel. Eriti negatiivselt suhtusid nad keskaega, milles nägid ainult mõttetute eelarvamuste, feodaalsete julmuste ja kirikliku vaimupimeduse ajastut.

Feodaalkorda omaks võtmata püüdsid valgustajad ratsionalistlike arutlustega, s. t. spekulatiivselt välja töötada uue, mõistusliku,

---

* F. Engels, Anti-Dühring, Tallinn 1954, lk. 15.
** Sealsamas.

inimese loomulikele vajadustele vastava riigi- ja ühiskondliku korra alused. Nende arvates piisas sellest, kui inimestele tõde selgitada, inimesed aga pidavat kokku leppima, millist ühiskonna- või riigikorda vastu võtta. See on täiesti idealistlik seisukoht. Valgustajate sotsioloogiat iseloomustades kirjutas V. Lenin: «Tuli välja nii, nagu loodaks ühiskondlikud suhted inimeste poolt teadlikult. Kuid see järeldus, mis leidis endale täieliku väljenduse Contrat Social'i idees (mille jäljed on väga tuntavad kõigis utoopilise sotsialismi süsteemides), oli risti vastuolus kõigi ajalooliste tähelepanekutega.» *

Kujuneva kodanliku ühiskonna vastuolud polnud veel välja arenenud, sellepärast olid valgustajate ettekujutused tulevikust naiivsed. Neile näis, et pärast feodaal-pärisorjusliku süsteemi purustamist kehtestatakse maailmas igaveseks ajaks ideaalsed, mõistlikud ühiskondlikud suhted. Tegelikult aga aitasid XVIII sajandi mõtlejad oma võitlusega kaasa kodanlikule progressile, kindlustasid kodanlikku elulaadi. «Praegu teame,» kirjutas Engels, «et see mõistuseriik polnud midagi muud kui kodanluse idealiseeritud riik; et igavene õiglus leidis oma teostuse kodanlikus justiitsis; . . . ja et mõistuseriik, Rousseau «ühiskondlik leping», sai ning võis teoks saada ainult kodanliku demokraatliku vabariigina.»**

Valgustajate vaadete idealismil oli ka oma hea külg. Sellele toetus nende ajalooline optimism, piiritu usk inimmõistuse kõikvõimsusesse, sõna jõusse ja moraalsesse eeskujusse. Pärast renessanssi polnud inimese autoriteet veel nii kõrgel seisnud, tema võimeid nii ülistatud kui valgustusajal. Kogu valgustuskirjandust läbivad humanismiideed, selles väljendub usk inimmõttesse, inimloomuse headesse algetesse.

Ajastu peamist ülesannet näevad valgustajad mittemõistlike eluvormide kriitikas, humanistlike vaadete levitamises. Nad usuvad kindlalt, et nende külvatud sotsiaalse õigluse seeme kannab vilja ning juhib ühiskonna täielikule uuenemisele. Seoses sellega käsitavad nad kirjandust ja kunsti eelkõige kui valgustusideede propageerimise tribüüni, kui ideoloogilise mõjustamise vahendit.

Valgustajate parimates romaanides ja draamades (Swifti, Fieldingi, Voltaire'i, Diderot', Rousseau, Beaumarchais', Lessingi, Schilleri, Goethe jt. teostes) kritiseeritakse despotismi ja fanatismi, samal ajal luuakse aga positiivseid kangelasi, kes kehastavad valgustatud inimese parimaid omadusi. Vahel maalivad valgustajad oma teostes ka utoopilisi pilte, näidates, milline peaks elu olema.

Järelikult kätkeb valgustusliikumine endas ühest küljest feodaal-pärisorjusliku süsteemi eitamist, teisest küljest aga mõistliku

---

* V. I. Lenin, Teosed, 1. köide, lk. 119.
** F. Engels, Anti-Dühring, Tallinn 1954, lk. 15.

tegelikkuse, inimestevaheliste loomulike suhete ülistamist. Ühel või teisel viisil leiduvad valgustusliku suunitlusega kirjanike loomingus mõlemad tendentsid mitmesugustes seostes. Kuid sõltuvalt objektiivsetest ja subjektiivsetest teguritest avalduvad nad erinevalt. Valgustajate kõige tugevamaks, ajalooliselt viljakaks jooneks tuleb pidada iganenud korra kriitikat. Just pärisorjuslikku ühiskonda kritiseerides, selle inimvaenulikku olemust paljastades harivad nad rahvast, valmistavad ühiskondlikku arvamust ette läheneva revolutsiooni mõistmiseks.

V. Lenin valgustajatest. Artiklis «Millisest pärandist me loobume?» eristab Lenin nii Lääne-Euroopa kui ka vene valgustajate vaadetest kolme peamist joont:

1. «. . . tuline vaen pärisorjuse ja kõigi selle sünnituste vastu majanduslikul, sotsiaalsel ja juriidilisel alal.»

2. «Hariduse, omavalitsuse, vabaduse, euroopalike eluvormide . . . tuline kaitsmine . . .»

3. «Rahvamasside, peamiselt talurahva huvide kaitsmine (kes polnud veel täiesti vabastatud või vabanesid alles valgustajate ajajärgul), siiras usk sellesse, et pärisorjuse ja selle jäänuste kaotamine toob endaga kaasa üldise heaolu, ja siiras soov sellele kaasa aidata . . .» *

Lenini määratlust kasutades tuleb arvestada rahvuslikke ja ajaloolisi tingimusi, milles valgustusideed on tekkinud. Poleks õige jätta valgustusliikumisest välja need kirjanikud, kes ei astu välja pärisorjuse kõigi pahede vastu, kelle vaadetes pole kõiki Lenini nimetatud tunnuseid.

Igal maal toimub valgustusliikumine oma iseloomulikes vormides, kus enam, kus vähem revolutsiooniliselt. Prantsuse, inglise, saksa, itaalia, tšehhi valgustajad pööravad tähelepanu pärisorjusliku süsteemi erisugustele nähtustele. Raske oleks leida valgustajaid, kes kritiseeriksid feodaalkorra kõiki väärnähtusi.

Saksamaal näiteks protesteerisid väga vähesed kirjanikud rahva majandusliku orjastamise vastu. Isegi Lessing, Goethe ja Schiller ei kujuta oma teostes pärisorjusliku talupoja elu ega mõista otseselt hukka feodaalset ekspluateerimist. See aga ei tähenda, et nende kirjanike looming poleks valgustuslik. Selles tauniti pärisorjuse varjukülgi peamiselt juriidilisest, poliitilisest, religioossest ja eetilisest (perekondlikust ning olustikulisest) aspektist.

Lessing näitas tragöödias «Emilia Galotti» feodaalide omavoli ja vägivalla all kannatavate linnakodanike juriidilist õigusetust. Rõhutades kõikvõimsate vürstide julmust ja soldatiks müüdavate alamate kaitsetust, jätkas Schiller tragöödias «Salakavalus ja armastus» Lessingi paljastava kriitika traditsioone. «Don Carloses» ja «Wilhelm Tellis» kõlab Schilleri protest rahvaste rahvusliku ja poliitilise õigusetuse vastu. Ühtlasi viitab kirjanik rahva õigusele oma vabadust kaitsta. «Noore Wertheri kannatustes» näitab Goethe aadlitiitlita nooruki rikast sisemaailma. Wertherit ängistab õhkkond, kus kummardatakse vaid aukraade, kus suhtutakse halvasti aristokraatide hulka võetud lihtsurelikesse.

* V. I. Lenin, Teosed, 2. köide, lk. 452.

XVIII sajandi saksa kirjanikud loovad kõlbeliselt lodevate vürstide kujusid. Nende tegelaste iga kapriis muutub seaduseks. Tunnete üle irvitamine, vägivald oma liiderlikkuse ohvrite kallal — selline oli «armastus» feodaalühiskonnas. Seda teemat käsitlevad Lessing, Schiller ja teised saksa valgustusliikumise esindajad.

Teatavasti ei läinud paljud saksa valgustajad (Gellert jt.) moraaliküsimustest kaugemale, kuid nende loomingut vaadeldakse õigusega valgustuskirjanduse raamides. Ehkki arglikult, mõistavad nende teosed siiski hukka aristokraatide kõlvatuse, poetiseerides samal ajal linnakodanike voorusi. XVIII sajandi idüllipoeesia feodaalset tegelikkust üldse ei kujuta, kuid sellest hoolimata sunnib «loomuliku» idüllilise elu kirjeldamisega kriitiliselt suhtuma pärisorjuslikku kaasaega.

Pärisorjuse kriitika omapära. Lääne-Euroopa valgustusliikumine on väga laialdane feodalismivastane ideoloogiline vool. Erinevalt XIX sajandi 40—60-ndate aastate valgustusliikumisest Venemaal ei kritiseerita pärisorjuse pahesid mitte majanduse, vaid peamiselt ideoloogia (õigluse, poliitika, religiooni, kõlbluse) valdkonnas. Välja arvatud üksikud kirjanikud, ei puuduta Lääne-Euroopa valgustajad rahvahulkade äärmist vaesust ega majanduslikku õigusetust, talupoegade sunniviisilist tööd. Tavaliselt kannavad nad oma protesti pärisorjuse ja selle igandite vastu ideoloogia valdkonda. See on iseloomulik kogu Lääne-Euroopa valgustuskirjandusele. Voltaire'i, Diderot', Rousseau, Richardsoni, Fieldingi ja teiste loomingus põrkavad kokku vana ja uue maailma ideelised ja kõlbelised põhimõtted, mitte materiaalse elu nähtused. Teoste tegelasi kujutatakse väljaspool majandussuhteid nende vaimse, kõige sagedamini moraalse olemuse kaudu.

Kodanluse ja aadli ajaloolisi vastuolusid näevad valgustusajastu teoreetikud ja kirjanikud enamasti ideoloogilisest küljest. Nad tajuvad selgesti nende vastuolude tagajärgi ideoloogia valdkonnas, kuid ei mõista neid põhjustavaid majanduslikke tingimusi. Erinevalt kriitilisest realismist ei käsitle valgustuskirjandus, isegi selle realistlik suund, ühiskondlikke suhteid. Nagu ütles Belinski, püüdis valgustuskirjandus ainult «luua pilti ühiskonnast, analüüsides selle aluseid». * XVIII sajandil ei olnud veel välja kujunenud ühiskondlike klasside mõiste. Selleni jõuab alles järgmine ajalooetapp. Klassivõitlust näevad valgustajad ainult selle ideoloogilistes avaldustes. Nende jaoks tähendab see vastandlike ideede kokku-

* В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 10, Москва 1956, lk. 105.

põrget. Erinevatesse sotsiaalsetesse ringkondadesse kuulujaid ei määratle valgustajad mitte nende ühiskondliku olemuse, vaid teadvuse järgi. Tõsi küll, tegelased on valgustajate loomingus (eriti inglise romaanis) sageli välja joonistatud küllaltki konkreetselt ja kuuluvad kindlasse sotsiaalsesse keskkonda, kuid neid kirjeldatakse tavaliselt ideoloogilisest aspektist, kõige sagedamini nende suhtumise kaudu armastusse, perekonda, abielusse.

Siit aga ei pea järeldama, nagu oleks valgustuskirjandus asotsiaalne või ajalooliselt abstraktne. See on omal viisil sotsiaalne ja konkreetne, kuigi teatud piirides. Koondades tähelepanu klassivõitluse ideoloogilistele külgedele, tungisid valgustusaja silmapaistvad kirjanikud aristokraatia ja kirikumeeste mittemõistuslikkuse allikateni (tavaliselt irdumata konkreetsest ajaloolisest pinnasest). Mõned neist idealiseerisid kodanlust, ja see oli nende nõrk külg. Kodanlaste mõtted ja tunded kuulutasid nad üldinimlikeks, seostamata nende teket sotsiaalsete tingimustega.

Kujutades aristokraate kõlvatute, kasuahnete, egoistlike, elutingimuste poolest rikutud inimestena, vastandavad valgustajad neile harilikult kõlbelisi, omakasupüüdmatuid ja humaanseid kodanlasi, kes ei ela sotsiaalse keskkonna, vaid mõistuse ja looduse «üldinimlike» seaduste järgi. Negatiivseid ja positiivseid tegelasi ei kujutata valgustuskirjanduses kaugeltki ühtmoodi. Esimesed on tavaliselt ajalooliselt ja sotsiaalselt konkreetsed, teised aga, vastupidi, otsekui ajaloost kõrgemal, kandes endas valgustuslikku ideaali.

Valgustajate idealistlikud kujutlused ajaloost ja ühiskonnast. Püsiv huvi ideoloogia vastu ei ole valgustusajastul juhuslik. Huvi on tingitud sellest, et valgustajate kujutlused ühiskonnast ja selle liikumapanevatest jõududest olid idealistlikud, et nad ei mõistnud materiaalse teguri (tootmisviisi) määravat osa inimkonna arengus.

Valgustajad liialdasid subjektiivse teguri osatähtsusega ajaloos. Nende arvates oli ühiskondliku arengu allikaks mõistus. Nad ei küündinud mõistma ajalooprotsessi objektiivsust, ei suutnud näha, et seda ei määra inimeste tahe ega soovid, vaid materiaalsed põhjused. Siit sugeneb nende eriline tähelepanu teadvuse, inimese kõlbelise palge, ideoloogia vastu üldse, mida nad peavad ajaloo peamiseks liikumapanevaks jõuks.

Valgustajad olid veendunud, et «arvamus valitseb maailma» ja inimkonna saatus otsustatakse ideede lahingus. Ajaloolist arengut võib nende arvates juhtida valgustatud inimeste teadlike pingutuste kaudu. Sellega seletubki valgustuskirjanike huvi ideoloogiliste konfliktide vastu ja valgustusliku tegevuse tähtsuse ülehindamine.

Tegelikkuse ümberkorraldamisel ei pooldanud enamik XVIII sajandi valgustajaid revolutsioonilisi meetodeid, kuigi nad feodaal-monarhistliku korra kriitikaga ja inimeste loomupärase võrdsuse teooriaga valmistasid rahvast ette revolutsiooniks. Peamise

lootuse rajasid nad valgustusele, sõna jõule, moraalsele mõjutusele. Nad ei mõistnud rahvamasside osatähtsust ühiskondliku korra revolutsioonilises ümberkorraldamises. Heites kõrvale revolutsioonilise praktika, ei jõudnud valgustajad kogu oma ühiskondlik-poliitilisele aktiivsusele vaatamata tegelikult kaugemale kaemuslikust ellusuhtumisest. Sellele juhtisid vene revolutsioonilised demokraadid tähelepanu juba enne Marxi ja Engelsit. «Eelnev ajastu oli *kaemuslik*,» * kirjutas Belinski 1842. a., sest ei püüdnud muuta ühiskonna aluseid. Vene kriitiku arvates ei tunginud valgustusajastu «eituse vaim» tegelikkuse olemusse, isegi «Goethe oma Mefistofelesega sai tal ainult sabast kinni, näkku aga heitis talle vaid pealiskaudse pilgu». **

Ühiskonna ümberkorraldamise eest võideldes püüdsid valgustajad endi poole võita ka tolleaegse Euroopa valitsejaid. Mõned pooldasid nn. valgustatud monarhiat, lootes valgustatud monarhi abile ühiskonna ümberkorraldamises. Teatavasti olid isegi Voltaire ja Diderot kirjavahetuses paljude Euroopa kuningatega, samuti Vene keisrinna Katariina II-ga. See oli muidugi suur eksitus. Kroonitud despoodid kasutasid valgustajate tähelepanu selleks, et võita endile valgustatud valitsejate kuulsus ning nii nõrgendada revolutsioonilist protesti feodaal-absolutistliku korra vastu.

Valgustusideede tekkimine. Euroopa valgustusliikumine sai alguse Inglismaalt, kes enne teisi Euroopa riike asus kapitalistlikule arenguteele. Juba 1688. a. toimus siin nn. kuulus revolutsioon: paleepööre, mis kinnitas kompromissi maaomanikest ja kapitalistidest aristokraatia vahel. Suurepalgalised ametikohad jäid kõrgaadlile, kuid arvestati ka kodanluse majanduslikke huve. Kodanlus asus kehtiva korra kaitsele ning lülitus töötavate rahvahulkade mahasurumise poliitikasse.

Kodanlike ringkondade konservatiivsuse tõttu olid inglise valgustajate vaated üldiselt mõõdukad, mitte radikaalsed. Kuid inglise valgustusliikumist iseloomustab teine, ajaloolisest seisukohast küllaltki progressiivne joon — suur huvi tegelikkuse vastu üldse, eriti aga väljakujunenud kodanlike suhete vastu. Seetõttu on inglise filosoofias üsnagi tugevad materialistlikud tendentsid (Locke, Priestley, Toland, Collins jt.), ilukirjanduses aga realistlik suund (Swift, Fielding, Smollett, Richardson jt.).

Kodanliku korra varakult väljakujunenud vastuolud said satiiri tekke aluseks. Inglise valgustajate pahempoolne tiib, mida esindasid Swift, Fielding, Smollett jt., oli meelestatud kriitiliselt ka kodanluse, mitte üksnes feodaalaadli vastu. Satiirilises romaanis «Gulliveri reisid» häbimärgistab Swift sõdu, inglise ühiskonna juhtivate parteide räpaseid poliitilisi mahhinatsioone, eraomaniku ja varandusekoguja naerab aga välja jähuude kujudes. Ühegi teise

* В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 6, Москва 1955, lk. 512.
** Sealsamas, lk. 478.

maa XVIII sajandi kirjandus ei arvustanud kodanlikke suhteid nii ägedalt. Swift ei toetunud enam kodanlike klasside mõõdukale opositsioonile, vaid inglise alamkihtide küpsevale revolutsioonilisusele, orjastatud ja rahvuslikult rõhutud iiri rahva protestile.

Valgustuslike vaadete arengule andis tugeva tõuke John Locke. Oma peateoses «Essee inimmõistusest» («An Essay concerning Human Understanding», 1690) hülgab ta Descartes'i kaasasündinud ideede teooria ja tunnistab aistingud inimese teadmiste allikaks. Locke kirjutas: «Intellektis ei ole midagi, mida varem poleks olnud tunnetes.» Sel väitel oli suur mõju paljudele Euroopa filosoofidele, eriti XVIII sajandi prantsuse materialistidele.

Locke võrdles lapse hinge *tabula rasa*ga, millele alles aistinguline kontakt eluga kannab teatud märgid. Sensualismi rajaja, pidas ta väga tähtsaks aistingulist kogemust. Loomulikult järeldus Locke'i õpetusest, kui suurt osa inimese kujunemisel etendavad välised, sotsiaal-ajaloolised tingimused. Samale järeldusele jõudsid ka suurimad valgustajad ning võtsid selle oma filosoofiliste ja esteetiliste teooriate aluseks.

Inimene ja keskkond. XVIII sajandi mõtlejad olid veendunud, et loodus ei tee inimest ei heaks ega halvaks, vaid et inimese kalduvusi ja püüdlusi tingib ümbritsev keskkond. Siit tulenes tähtis otsustus, et inimese puuduste tekkimisel on määravaks teguriks keskkond, s. t. feodaal-monarhistlik kord.

Valgustusajastu eesrindlikud kirjanikud püüavadki negatiivsete tegelaste kirjeldamisel käitumist seletada nende elutingimustega. Selles ilmneb nende loomingu sotsiaal-kriitiline kallak. Valgustajad sunnivad lugeja loogilisele järeldusele, et ühiskonnakord, mis põhjustab inimloomuse mandumist, peab ise paheline olema. Valgustuskirjanduse tegelaskujude hulgas leidub arvukalt põikpäiseid mõisnikke ja vürste, despoote ja võrgutajaid, aga ka feodaalse despotismi ja isemeelsuse ohvreid.

Rõhutades inimese sõltuvust sotsiaal-ajaloolistest oludest, ei pidanud valgustajad siiski vajalikuks nende revolutsioonilist muutmist. Selles seisnes nende maailmavaate peamine vastuolu, mida on põhjalikult uurinud G. Plehhanov. Kuulutanud inimese keskkonna produktiks, käsitasid XVIII sajandi filosoofid-materialistid keskkonda ennast kui inimeste «arvamuste vilja». Ajalooprotsessi otsustavaks jõuks pidasid nad mõistust.*

Valgustajad ei lootnud mitte ühiskonna revolutsioonilisele ümberkujundamisele, vaid inimeste kasvatamisele humanistlikus vaimus, sotsiaalse õigluse sisendamisele. Sisuliselt progressiivne, oli see programm illusoorne ja tulenes idealistlikest vaadetest ajaloole.

Valgustusteoreetikud käsitasid ühiskondlikku keskkonda küllaltki kitsalt, arvates sellesse ainult poliitilise korra, feodaalõiguse ja moraali. Sotsiaalsed tingimused kujunevad nende arvates seadusandluse ning moraalsete suhete kehtestamisega. Siit pärinebki nende lootus valgustatud monarhile, targale seadusandjale, inimkonna kõlbelisele täiustamisele.

«Ühiskondliku keskkonna» mõistest jätsid valgustajad välja rahvaste sajanditepikkuses tootmispraktikas kujunenud m a j a n d u s l i k u d s u h t e d, ühiskonna klassidesse jagunemise aluse. Sellega seletubki nende ükskõiksus klassivõitluse vastu ning inimese ja inimteadvuse klassiiseloomu mittemõistmine.

Puudutades sotsiaalsete tingimuste mõju üksikisikule, piirduvad XVIII sajandi kirjanikud tavaliselt sellega, et kujutavad elu moraalselt laostavat mõju, koondades tähelepanu kolmanda seisuse* poliitilisele ja juriidilisele õigusetusele. Nad ei oska aga näha inimese alandamise klassipõhjusi ja majanduslikke ajendeid ega tungida ühiskonna pärisorjuslike alusteni.

Feodaalse tegelikkuse kriitika on valgustajate loomingu (realistlik suund kaasa arvatud) oluline iseärasus. Renessansiajastu ja XIX sajandi realistide (Cervantese, Balzaci, Zola, Gogoli, Saltõkov-Stšedrini, Tolstoi jt.) teostes näidatakse tegelasi ka materiaalsetes klassisuhetes, mitte üksnes nende moraalse ja poliitilise teadvuse seisukohalt. Don Quijote pole üksnes unistaja ning idealist, ta on ka tüüpiline Hispaania hidalgo. Samuti on Sancho Panza tüüpiline Kastiilia talupoeg vaesele põlluharijale omaste murede ja huvidega. Nii Balzaci «Inimlikus komöödias» kui ka Zola «Rougon-Macquart'i» sarjas ei kujutata liigkasuvõtjaid, pankureid ja kõikvõimalikke musta äri ajajaid mitte vaid moraalselt küüniliste inimestena, vaid näidatakse neid tegelikus elus, kus nad oma mahhinatsioonidega paljastavad kodanlase kiskjalikku olemust.

N. Gogoli «Surnud hingedes» ja L. Tolstoi romaanides kujutatakse mõisnikke teatud moraalsete omaduste kandjatena, kuid neid iseloomustatakse ka nende suhtumise kaudu rahvasse; peale ideoloogilise aspekti rõhutamise kirjeldatakse neid ka mitmesugustes majanduslikes suhetes. Nii tungivad Gogol ja Tolstoi sügavale kaasaegse ühiskonnasüsteemi põhialusteni, langetades sellele süsteemile oma hukkamõistva otsuse.

Ühiskonna arengu majandusliku aluse kahe silma vahele jätnud, ei saanud XVIII sajandi valgustajad õigesti mõista inimese põlvnemist. Nad pidasid silmas ainult loodust, mitte aga mitmekülgset tootmis- ja sotsiaal-ajaloolist praktikat. Varase materialismi nõrkust rõhutades kirjutas Marx, et inimese olemust käsitab ta «ainult «soona» («Gattung»), sisemise, tumma, paljusid indiviide ainult *looduslike* sidemetega ühendava üldsusena».**

---

* G. V. Plehhanov, Monistliku ajalookäsituse arengu küsimustest, Tallinn 1949, lk. 14.

* Kolmandaks seisuseks nimetati Prantsusmaal kõiki rahvakihte peale aadlike ja vaimulike (kaupmehi, tööstureid, käsitöölisi, talupoegi jt.).

** K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed, 2. köide, lk. 333.

«Loomuliku inimese» teooria. Valgustajad, eriti prantsuse valgustuskirjanikud propageerisid «loomulikku inimest». Nad kuulutasid ta looduse enda sünnitiseks ning omistasid talle terveid tundeid ja püüdlusi. Kõike halba inimeses pidasid nad ühiskondliku keskkonna kahjuliku mõju tagajärjeks. Nad ütlesid, et kaasaegne maailm on rikutud, ja kõnelesid (näiteks Rousseau) feodaalse tsivilisatsiooni tarbetusest, vajadusest asendada pahelised ühiskondlikud asutused mõistuspärastega. Ühesõnaga, XVIII sajandi mõtlejad näitasid õigesti tegelikkuse nagatiivseid külgi, kuid ei mõistnud nende tekkimise põhjusi ega saanud näha teed nende kõrvaldamiseks.

Isiksuse abstraktses käsituses avaldub valgustusajastu materialismi oluline piiratus. Marksismieelsete materialistide õpetust iseloomustades kirjutab Lenin, «et nad mõistsid «inimese olemust» abstraktselt, mitte aga kui (ajaloolis-konkreetselt määratletud) «kõigi ühiskondlike suhete» «kogusummat» ja sellepärast ainult «seletasid» maailma, samal ajal kui küsimus on tema «muutmises», s. t. nad ei mõistnud «revolutsioonilise praktilise tegevuse» tähtsust». *

«Loomuliku inimese» teooria oli kodanlikes ringkondades võrdlemisi populaarne, sest oli suunatud feodaalse ideoloogia ning koos sellega «ajaloolise inimese», s. t. aadliku kultuse vastu, kelle sugupuu vanust oli võimalik ajalooliste dokumentide varal kindlaks teha. Aadlikud olid uhked oma minevikule, tiitlitega esivanematele ning kohtlesid sugupuu ja minevikuta kodanlasi kui inimesi, kel ei ole kindlat kohta ajaloos.

XVIII sajandi kiiresti arenev kodanlus, feodalismivastase opositsiooni keskne jõud, ei saanud leppida alandava olukorraga. Aadlike kõrkusele vastandas ta inimese uhkuse, inimese, kes on vanem ükskõik millisest aristokraadist, kuna loodus ise on ta loonud. Revolutsioonieelses ägedas ideoloogilises võitluses oli kodanlusel vaja maksku mis maksab kõigutada aristokraatia autoriteeti, teda massidest isoleerida. Seejuures püüdis kodanlus ennast poetiseerida, esitades oma tundeid ja mõtteid kui üldinimlikke.

XVIII sajandi mõtlejad ei kujutanud kodanlast «loomuliku inimesena» ega idealiseerinud teda tahtlikult. See oli tingitud uute ühiskondlike suhete algelisusest. Valgustajad uskusid kodanluse loomulikkusesse, tema võitluse üldinimlikkusesse, sest V. Lenini sõnade järgi nad «ei näinud siiralt (osalt ei võinudki veel näha) vastuolusid selles korras, mis arenes välja feodaalkorrast».**

Valgustusajastu ideoloogid käsitasid kodanliku ühiskonna tekkimisega väljakujunenud kolmanda seisuse inimest väljaspool ajalugu. Nad ei pidanud teda, nagu kirjutab Marx, «mitte ajaloo

* V. I. Lenin, Teosed, 21. köide, lk. 36.
** V. I. Lenin, Teosed, 2. köide, lk. 453.

tulemuseks, vaid selle lähtepunktiks, sest nende arusaamade järgi inimloomusest ei ole loodusele vastav indiviid ajalooliselt tekkinud, vaid looduse enda poolt antud».*

Mõnede XVIII sajandi mõtlejate arvates sai inimkonna areng alguse Robinsonist, kelle järeltulijad kaotasid tsivilisatsiooni edenedes loomulikkuse, mis säilitas selle vaid ühiskonna demokraatlikes kihtides. Demokraatlikkusele vaatamata oli see seisukoht tervikuna muidugi ekslik ja idealistlik. Selline arusaam võis tekkida, nagu selgitas Marx, ainult kodanliku korra kujunemise ajal, kui varises kokku feodalismile iseloomulik tsunftisüsteem, arenes vaba konkurents, ning inimene, purustanud teda kaubanduses aheldavad feodaalsed köidikud, tundis end vabana, nagu seisaks ta väljaspool seisusi ja ühiskondlikke suhteid ning oleks vahetus seoses loodusega.**

Feodaalühiskonna «ajaloolist inimest» käsitavad valgustajad kui manduva tsivilisatsiooni saadust. Ta ei allu mõistuse ja südame loomulikele seadustele, vaid juhindub feodaalse moraali kunstlikest normidest. Harjumus käsutada ja valitseda, suurilmlik etikett on temas lämmatanud tõe, inimliku osavõtlikkuse ja otsekohesuse. Ta on külm ja julm. Seisuslikud eelarvamused on temas tapnud lihtsad inimlikud omadused.

Valgustajad suhtuvad umbusklikult kõigesse ajaloolisesse, kuna ajalugu on rajatud rõhumisele. Sellepärast on täiesti mõistetav nende püüe vabaneda ajaloo «kammitsaist», heita pilk sajandite sügavusse, et väljaspool rahvaste «ajaloolist» eksisteerimist leida ehtsat inimlikkust.

Ajaloost hindavad valgustajad kõige enam antiikaega, märkamata selle orjanduslikku iseloomu. Erinevalt XVII sajandi klassitsistidest eelistavad nad Homerose Kreekat ilmselt Rooma impeeriumile. Nende arvates oli see inimese harmoonilise arengu aeg, mil tema tegevust ei kitsendanud veel mingid normid ning ta võis vabalt oma tundeid ja mõtteid väljendada.

Diderot', Lessingi ja Schilleri arvates käitusid muistsed kreeklased alati loomulikult, kuningarüü või väejuhatajaturviste taga oli näha inimest. Vanakreeka kultuuri kõrget taset seletasid valgustusaja mõtlejad Kreeka ühiskondliku korra harmoonilisuse ning kreeklaste lihtsuse ja siirusega, mistõttu nende elu ja sisemaailm andsid suurepärast ainet kirjandusele ning kunstile.

«Loomuliku inimese» kultus on valgustusfilosoofias orgaaniliselt seotud ideega inimese enese väärtusest tema seisuslikust kuuluvusest hoolimata. Inimese väärtus ei seisne tiitlites ega ühiskondlikus positsioonis, vaid vaimsetes ja kõlbelistes omadustes. See feodalismivastane seisukoht oli XVIII sajandil laialt levinud ning seda jagasid kõik valgustusliku suunitlusega kirjanikud.

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 12, lk. 710.
** Vt. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 12, lk. 709—710.

Valgustajate õpetuse järgi on kõik inimesed loodud võrdseteks. Sellest lähtudes nõudsid nad humaanset suhtumist rõhutud rahvasse, tavalistesse tööinimestesse. Inimeste loomuliku võrdsuse teooria kätkes endas revolutsioonilist jõudu, soodustades masside ühiskondliku iseteadvuse tärkamist. Huvi inimese vastu muutis oluliselt kirjanduse sisu. Valgustusajastu kirjanikud paljastavad ebainimlikke feodaalsuhteid, langetades neile ühtlasi kohtuotsuse — ühiskond, mis on rajatud rõhumisele, ei saa olla kaunis. Valgustajad püüavad näidata tavaliste lihtsurelike vaimset rikkust, nende seesmist, hingelist ilu. Ühes sellega muutub kunst demokraatlikumaks, omandab feodalismivastase suunitluse ning sellesse ilmuvad psühhologismi jooned, mis eriti selgelt avalduvad sentimentalismis.

XVIII sajandi läbinägelikumad filosoofid mõistsid, mis on tekkiva kodanliku korra peamine pahe — selle eraomanduslik iseloom. Inglismaal kritiseeris kodanlust karmilt Swift. Prantsusmaal rääkis uuest, kolmandasse seisusesse kuuluvast inimesest kibedat tõtt D. Diderot oma «Rameau vennapojas». Rousseau ründab ühiskondlik-poliitilistes traktaatides ägedalt eraomandust. Üldiselt aga näisid kodanliku klassi esindajad, «hõlptulu rüütlid», valgustajatele «loomulike inimestena».

Erinevused valgustajate vaadetes ning nende põhjused. Hoolimata püüdluste mõningast sarnasusest oli valgustusajastu ideoloogide vahel üsnagi olulisi erinevusi. See oli tingitud mitmetest põhjustest. Tuleb arvesse võtta, et valgustusaeg oli igal Euroopa maal isesugune sõltuvalt rahvaste majandusliku ja ühiskondlik-poliitilise arengu astmest. Näiteks oli Inglismaa tööstuslikult kõige enam arenenud, inglise kodanlus oli XVIII sajandiks revolutsiooni juba läbi teinud. Prantsusmaal, kus revolutsioonilised vapustused seisid alles ees, oli kolmas seisus poliitiliselt väga aktiivne. Saksamaa parandas alles Kolmekümneaastase sõja haavu, saksa linnakodanlus oli majanduslikult nõrk ja poliitiliselt arg. Pealegi ei püsinud valgustusideed ühelgi maal muutumatud, vaid arenesid edasi seoses ühiskondliku iseteadvuse kasvuga ja klassivõitluse teravnemisega. Mida aktiivsem oli rahvas, seda julgemalt lahendasid valgustajad ajastu aktuaalseid küsimusi. Piisab sellest, kui võrrelda saksa valgustusideoloogia algatajaid (Thomasiust, Gottschedi jt.) sajandi lõpu valgustusliikumise esindajatega (Herderi, Goethe ja Schilleriga), et veenduda, kui suure sammu edasi oli valgustus Saksamaal teinud, hoolimata maa enese aeglasest arengust. Täpselt samasugune erinevus oli Lesage'i, Montesquieu ja teiste sajandi esimese poole, mõõdukat tegevusprogrammi pooldavate prantsuse valgustajate ning Diderot', Rousseau ja Beaumarchais' vahel, kes esitasid tunduvalt radikaalsemaid nõudmisi.

Valgustajate leeris esinevate lahkhelide põhjuseks on lõpuks ka valgustusliikumise sotsiaalse baasi ebaühtlus. Liikumine toetus nii kodanlastele, talupoegadele, käsitöölistele kui ka poolproletaarsetele elementidele. Valgustajad väljendasid oma teoreetilistes otsingutes ja loomingus erinevate ühiskonnakihtide huve. Ühed neist olid lähemalt seotud kodanlusega, teised käsitööliste ja talupoegadega, kolmandad väljendasid kujuneva proletariaadi ootusi.

Euroopa valgustusliikumise kõige pahempoolsema suuna moodustas varane utopistlik sotsialism. Prantsuse filosoofid Meslier, Morelly, Malby kaitsesid Engelsi sõnade järgi «juba otseselt kommunistlikke teooriaid» [*]. Oma töödes esinesid nad töölisklassi ideoloogidena. Nad eitavad eraomandit, kritiseerivad absolutismi, unistavad loodusseadustele rajatud ühiskonnast.

XVIII sajandi kirjanduslikud suunad. Valgustusideoloogiale toetus terve hulk XVIII sajandi kirjanduslikke suundi. Peamised neist on *valgustusklassitsism*, *valgustusrealism* ja *sentimentalism*. Kõik kolm kokku moodustavad mõiste «valgustuskirjandus». Hoolimata suhteliselt ühtsetest ideoloogilistest seisukohtadest olid valgustajate esteetilised veendumused erisugused. Erinevad olid ka kunstilised vahendid, millega nad valgustusliikumise lipukirja eest võitlesid. Ajalooliselt on valgustuskirjandus seotud mitmesuguste kunstimeetoditega. Voltaire lähenes elu kujutamise viisis klassitsistidele, Swift, Fielding, Diderot ja Lessing olid realistid, Rousseau sentimentalist jne. Kuid kõik nad jagasid valgustuslikke vaateid ning pidasid kirjandust võitlusvahendiks valgustuslike ideede eest.

Esteetiliste vaadete ebaühtlus kutsus valgustajate leeris esile teravaid lahkhelisid. Nii näiteks taunisid Diderot ja Lessing Voltaire'i innustust klassitsismist, ühtaegu aga hindasid kõrgelt tema ühiskondlik-poliitilist tegevust. Sentimentalismi pooldajatele Rousseau'le, Sterne'ile ja Goldsmithile valmistasid meelehärmi kaasaegse realismi saavutused. Vaidluste tuum oli küsimuses: kuidas suudab kirjanik kõige paremini täita valgustuslikke ülesandeid, milline kunstiline meetod vastab kõige paremini ajastu vaimule.

Juhtus ka nii, et ühe ja sama kirjaniku loomingus ühinesid klassitsistlikud, realistlikud ja sentimentaalsed tendentsid. Näiteks võib nimetada Goethet, kes kirjutas «Götz von Berlichingeni» ja «Wilhelm Meisteri õpiaastad» realistlikus laadis, «Noore Wertheri kannatustes» maksis lõivu sentimentalismile, teostes «Torquato Tasso» ja «Iphigeneia Taurises» aga järgis klassitsismi traditsioone. See tõendab, et kõik XVIII sajandil tuntud meetodid täitsid edukalt valgustuslikke eesmärke.

Valgustusklassitsism. Valgustusajastu kirjanduses levis küllaltki laialdaselt klassitsism. Selle suuna tähtsaim esindaja luules ja näitekirjanduses, eriti aga tragöödiažanris oli Voltaire. Erilise populaarsuse saavutas klassitsistlik suund Suure Prantsuse revolutsiooni eel ja selle ajal, mil seda kasutasid silmapaistvad tragöödiakirjanikud, näiteks Saurin ja M.-J. Chénier.

---

[*] K. Marx ja F. Engels. Valitud teosed, 2. köide, lk. 97.

Kunstiliselt mõtlemisviisilt, s. t. elu kujutamise ja kirjandusliku kuju loomise printsiipidelt ei erinenud valgustajad-klassitsistid oluliselt Corneille'st ega tema XVIII sajandi järelkäijaist, kes asusid feodaal-monarhistlikel positsioonidel. Ent nende loomingu sotsiaal-poliitiline suunitlus oli põhimõtteliselt teistsugune. Valgustuslike klassitsistide teosed kõigutasid feodaal-monarhistliku ühiskonna alustugesid, mitte ei tugevdanud neid.

Oma tragöödiates materdab Voltaire usuhullust ja ülistab türannia vastu võitlejaid. Tema oodid on hümn teaduse progressile. Voltaire'i teoste tegelased surevad poliitiliste vabaduste ja inimmõtte priiuse eest. Valgustajad-klassitsistid leiavad rahva teenimise ja türanniavastase võitluse näiteid muistse Kreeka ja Rooma ajaloost. Neid köidab Brutus-vanem, kes mõistis surma oma poja Tituse, sest viimane reetis vabariigi ideaalid. Nad toovad dramaturgiasse Spartacuse, vennad Gracchused jt. Erinevalt Diderot'st ja Lessingist ei otsi Voltaire ja tema pooldajad antiikajast mitte «loomulikke inimesi», vaid ideaalseid kodanikke, kes ühiskondliku kohuse nimel ohverdavad oma loomupärased kaldumused.

Valgustusklassitsism on kirjandus, milles valitsevad suured ühiskondlikud ideed ja poliitilised kired. Selle peamine eesmärk on näidata kangelaslikkust, ilu, elu ideaalseid nähtusi. Kuid tal jääb vajaka elulisusest ning täisverelisusest. Teoste tegelased kannatavad teatud skemaatilisuse, ühemõõtmelisuse all. Nad on peaaegu individualiseerimata. Karakterite loomisel püüavad klassitsistid rõhutada tegelase ühiskondlikke jooni, jättes kõrvale tema inimlikud omadused. Nende tegelaskujud on kirgede ja kodanikuvooruste kehastused, mitte konkreetsed isikud. Nimetatud omapära seletub sellega, et klassitsismi teoreetikud käsitasid kunsti eelkõige kui moraalse ja poliitilise propaganda *vahendit*, mitte kui *tegelikkuse kajastust*. Mis puutub kunstilise loomingu ühiskondlikesse ülesannetesse, siis olid nad oma vaadetelt utilitaristid, s. t. ei nõudnud kunstnikult mitte ajalooliselt konkreetse elu reprodutseerimist, vaid ühiskondlikku kasu ning valgustuslike ideede populariseerimist.

Utilitarism määras kirjandusele teatud moraalsete, poliitiliste ja filosoofiliste tõdede illustreerija osa, mis paratamatult põhjustas skemaatilisust, kunstiliselt täisvereliste tegelaskujude asendamist «ajavaimu ruuporitega» (Marx), s. t. tegelastega, kes jutlustasid ajastu valgustuslikke püüdlusi. Tüüpiliseks utilitaristiks pidas näiteks Puškin Voltaire'i ja kritiseeris teda selle eest, et ta «sundis tegelasi nii sobival kui ka sobimatul kohal oma filosoofilisi vaateid väljendama, muretsemata karakterite tõepärasuse või väljendusvahendite põhjendatuse pärast».*

Utilitarismiga kaasneb alati didaktilisus. Viimane ilmneb paratamatult seal, kus kunst kasvatab otsese kõlbelise mõjutamisega, kurja taunimise ja hea ülistamisega, mitte aga kaudselt, ajalooliselt konkreetsete ühiskondlike vastuolude avamisega.

* А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 11, Москва 1937, lk. 272.

Hoolimata moraliseerivast tendentsist ja utilitarismist kunsti ülesannete määratlemisel, oli klassitsistidest valgustajatel suur mõju. Nende teosed ergutasid rahva ühiskondlikku aktiivsust, kutsusid rahvast ennastsalgavale võitlusele vabaduse eest.

Eriline koht on valgustuskirjanduses nn. Weimari klassitsismil. Selle suuna teoreetilised printsiibid avaldusid kõige selgemini Goethe näidendis «Iphigeneia Taurises», Schilleri antiikteemalistes luuletustes («Kreeka jumalad», «Võitjate pidu» jt.), aga ka mitmetes teistes teostes.

Goethe ja Schiller pöördusid antiikmaailma poole teistel põhjustel kui Voltaire ja tema mõttekaaslased. Saksa luuletajatel oli muistne Kreeka riigiks, kus valitsesid ühiskondlik harmoonia ja täiuslik inimlikkus. Nad püüdsid sealset täisverelist elu vastandada Saksamaa viletsusele ja nii tõestada humanistliku kasvatuse õigsust.

Erinevalt Voltaire'ist ja tema mõttekaaslastest ei otsi Goethe ja Schiller antiikajaloos mitte «inimlike nõrkusteta» kodanikke, kes ühiskondliku kohuse nimel on valmis lämmatama endas kõik inimliku, vaid harmooniliselt arenenud inimest, kes mõjutab ümbrust oma humalistlike mõtete ja tunnetega.

Perioodil, mil Goethe ja Schiller innustuvad antiikajast ja -kultuurist, loobuvad nad noorpõlve mässulistest harrastustest. Nüüd esitavad nad programmi, mille järgi ühiskonda tuleb muuta esteetiliste ja humanistlike ideede abil. Tee, mille nad ideaali saavutamiseks valisid, oli vale.

Kõigile kaheldamatutele väärtustele vaatamata põhines valgustuslik klassitsism siiski antiikkirjanduse jäljendamise printsiipidel. Materjali otsisid selle pooldajad kaugest minevikust ja pöörasid vähe tähelepanu kaasaja kujutamisele. Nende looming ei reprodutseerinud konkreetset elu. Klassitsistide tegelased ei olnud ühe või teise ühiskonnakihi tüüpilised esindajad, vaid autori ideede kandjad, «ajavaimu ruuporid».

Valgustusrealism. Võitluses klassitsismi jäljendava ja idealiseeriva kallakuga kujuneb valgustuskirjanduses XVIII sajandi keskpaiku välja uus kunstiline meetod — valgustusrealism. Selle suuna tähtsamaid teoreetikuid olid Diderot ja Lessing. Neid iseloomustab püüdlus lähendada kunsti kaasaja elule, vabastada ta antiikmütoloogia mõjudest. Kaasaegse temaatika kaitsmisel oli suur progressiivne tähtsus, see aitas arendada laiadele rahvahulkadele lähedast ja mõistetavat loomingut. Valgustajate-realistide esteetiliste vaadete oluliseks jooneks oli orientatsioon demokraatlikule lugejale ja vaatajale.

Klassitsism oli oma valgustuslikus variandiski mõeldud peamiselt feodaalühiskonna haritud ringkondadele, neile, kes mingil määral tundsid antiikkirjandust. Kolmandale seisusele olid antiik-

ajast võetud tegelased kauged ja käsitamatud. Kodanlus vajas uut kunsti, mis vastaks tema ajaloolistele nõudmistele ja maitsele. Valgustusliikumise ideoloogide ees seisis kirjanduse demokratiseerimise ülesanne. Selle lahendasid oma teostes Diderot, Lessing, Rousseau ja teised XVIII sajandi filosoofid.

Esteetilise programmi loomisel lähtusid realismi teoreetikud ajastu nõuetest ja toetusid teatud määral kaasaegsele kunstile. XVIII sajandi esimesel kolmandikul tekib reaktsioonina klassitsismile «väikekodanlik tragöödia» kui kodanliku publiku nõuete väljendaja. Esimene sellelaadne teos oli G. Lillo «Londoni kaupmees» (1731). Näidendi traagilise kokkupõrke juured ulatusid igapäevasesse ellu, selle tegelasteks on kodanlased ja selle moraal vastas vaatajate kõlbelistele arusaamadele.

Sajandi esimesel poolel levis Prantsusmaal pisarkomöödia, milles kujutati kolmanda seisuse inimese kõikvõimalikke voorusi. Sellele žanrile panid aluse Destouches ja La Chaussée, Saksamaal viljeles pisarkomöödiat Gellert.

Valgustuskirjanduse suur kunstiline saavutus oli realistlik romaan, «eraelu» eepos. Selle areng oli seotud uute kodanlike suhete kujunemisega. 1719. a. ilmus Defoe «Robinson Crusoe», teos, mis ülistas inimese initsiatiivi ja ettevõtlikkust kodanlikus ühiskonnas. «Robinson Crusoe'le» järgnesid Lesage'i ja Richardsoni romaanid, Swifti «Gulliveri reisid», mis edendasid suuresti realismi esteetikat.

Valgustusaja romaanide peategelaseks on lihtsurelik, kes tegutseb reaalses keskkonnas. Scudéry, La Calprenède'i ja Zeseni galantsetes ajaloolistes romaanides, mis olid eriti populaarsed XVIII sajandi aristokraatide salongides, puudus elutõde. Fantastilised sündmused, mis hargnesid kauges, sageli legendaarses minevikus, olid koondatud kuningate ja väejuhatajate ümber, kes ei kujutanud endist mitte tavalisi inimesi nagu Robinson ja Gulliver.

Romaan vastas täielikult kodanliku lugeja esteetilisele maitsele, sest juhatas ta Gorki sõnade järgi «uuele lugejale lähedasse ja omasesse perekondlikku ning ühiskondlikku miljöösse, ümbritsedes lugejat tema enda tädide ja onude, vendade, õdede, sõprade ja tuttavatega — kõigi lähedastega ja kogu reaalse igapäevase argieluga. Lugejat hämmastas raamatu elulähedus.» *

Igapäevase argielu kajastamisel jätkasid valgustusaja romaanikirjanikud renessansiautorite, eelkõige Cervantese, «Don Quijote» autori traditsioone. Mõned neist, näiteks Defoe «Moll Flandersis» ja Lesage «Gil Blasis», kasutasid hispaania kelmiromaani vormi: nii said nad anda reaalse tegelikkuse avara panoraami. Oma võitluses inimese ja harmooniliste ühiskonnasuhete eest olid valgustajad XIV—XVI sajandi humanistide järeltulijad. Nad jätkasid ka humanistide esteetilisi otsinguid kunsti lähendamiseks elule.

* М. Горький, История русской литературы, Москва 1939, lk. 39.

Ega siis Diderot ja Lessing asjata püüdnud realismi põhjendamisel toetuda Shakespeare'ile. See aga ei tähenda, nagu käiks valgustusaja kirjandus juba sissetallatud radu, korrates vaid renessansi avastusi kunstivallas. Renessansi kultuurile toetudes lahendab ta ajastu ülesandeid omamoodi.

Valgustajate huvi inimese, tema elamuste ja vaimsete rikkuste vastu tingis lüürika õitsengu XVIII sajandil. Lüüriline luule ei sobinud klassitsismile, kus polnud tähtsad inimeste isiklikud, intiimsed suhted, vaid ühiskondlikud kired. Klassitsistide poeesia oli ratsionalistlik, selles domineeris ood, mitte intiimne lüürika. Valgustusajastul levis anakreontiline luule, mis ülistab veini, armastust, sõprust ja teisi maiseid rõõme. Eriti palju anakreontikuid leime prantsuse kirjandusest (Chaulieu, Grécourt, Parny, Dorat, La Fare jt.), aga ka Saksamaalt (Hagedorn, Gleim, Uz, Ewald von Kleist jt.). Nende luules polnud suuri ühiskondlikke probleeme, kummati ei väljunud see ühtsest valgustusideoloogiast. Nad kinnitasid inimese õigust õnnele ning mõistsid sellega kaudselt hukka isiksuse muserdamist feodaalühiskonnas, taunisid võltsvaga kristlikku moraali koos selle kõikvõimalike keeldudega. Silmapaistvaks nähtuseks XVIII sajandi Euroopa luules oli suure šoti rahvuspoeedi Robert Burnsi looming, kes elurõõmsates kelmikashumoristlikes poeemides, epigrammides, siirastes lüürilistes lauludes näitas oma rahva hinge, kujutas šotlaste kodumaa-armastust ja nende kriitilist suhtumist ilmalikku ning kristlikku võimu.

Eriti tähelepanuväärne on noore Goethe lüürika. Suurepärastes värssides ülistab ta noorust, värskust, nooruslikku tundesiirust, väljendab oma «paganlikku» vaimustust looduse ilust, heites julgelt väljakutse väikekodanluse ja kristliku kiriku kõlbelistele dogmadele. Goethe vihkas väga reaktsionääre, eriti kirikumehi. «Nad kartsid,» kirjutab Heine, «Goethe mõju rahvale, kellele ta sisendas oma maailmavaadet naeratleva luule, isegi oma kõige vähenõudlikumate laulukeste kaudu.» *

Realismi teoreetikud pidasid kunstiks «looduse jäljendamist», s. t. nüüdiskeeles väljendudes tegelikkuse reprodutseerimist. Seda seisukohta toetasid vormiliselt klassitsistid, kuid viimased tõid sellesse küllaltki olulisi kitsendusi. Nende arvates võis jäljendada ainult seal, kus kujutus vastas mõistusele ja valgustatud ringkondade maitsele. Seetõttu ei pääsenud loodus kunsti mitte oma reaalses olekus, vaid puhastatuna, idealiseerituna. Klassitsistliku suuna kirjanikud rikkusid elu kujutamise objektiivsuse põhimõtet. Nad tegid sõnast moraali- ja poliitiliste tõdede propageerimise vahendi. Selle tagajärjel kannatas aga kirjanduse kui tegelikkuse peegeldamise erilise vormi spetsiifika.

Kunsti pidamine looduse jäljendajaks tõi endaga kaasa uued

* Генрих Гейне, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 7, Москва-Ленинград 1936, lk. 196.

kriteeriumid kirjaniku loomingu hindamisel. Kirjaniku vooruseks ei peetud enam klassitsistlike reeglite järgimist, vaid elu tõepärast kujutamist. Ilukirjandusliku loomingu peamiseks seaduseks saavad tõde ja väljendusrikkus.

Nimelt realismi esteetikasse ilmusid esmakordselt sellised mõisted nagu kirjanduslik kuju, tüüpilisus, loomulikkus, tõepärasus jne. Nende mõistete kasutuselevõtt sai võimalikuks just tänu sellele, et kunsti hakati pidama sekundaarseks nähtuseks tegelikkuse kõrval. Teose väärtust ei määra enam see, kuivõrd ta vastab Boileau, Batteux' või La Harpe'i esteetikakoodeksile, vaid see, kui sügavalt, tõepäraselt ja kunstiküpselt ta elu kajastab.

XVIII sajandi teoreetikud polnud oma kunstialaste materialistlike seisukohtade rakendamisel järjekindlad. Valgustuslik arusaamine ajaloost ja selle liikumapanevatest jõududest ei lubanud neil täielikult ära kasutada realismis peituvaid võimalusi. Oletades, et maailma juhivad arvamused, seostades mõistliku elukorralduse saavutamist ühiskonna seesmise uuendamisega, inimeste moraalse mõjustamisega, nõudsid nad kirjanikult manitsusi, hea ülistamist ja kurja taunimist. «Voorust meeldivana ja pahet eemaletõukavana kujutada, naljakat rõhutada,» kirjutab Diderot, «see on iga ausa inimese eesmärk, kui ta võtab kätte sule, pintsli või peitli.» *

Õpetlikkuse püüe kahjustas tunduvalt valgustajate võitlust realismi eest, see sattus vastuollu realistliku elukäsitlusega. Nende loomingusse (näiteks Diderot' draamadesse «Vallaspoeg» ja «Perekonnaisa») ilmusid ideaalsed tegelaskujud (omakasupüüdmatud kodanlased, advokaadid jt.), kes ei kehastanud mõne ühiskonnakihi ajaloolisi jooni, vaid valgustuslikke unistusi võimalikust inimesest.

Valgustajad tundsid ise oma esteetiliste vaadete nõrku külgi. Nad püüdsid seostada reaalset ideaalsega, olemasolevat sellega, mis olema peaks. Vältimaks skemaatilisust inimese kujutamisel soovitab Diderot dramaturgidel kujutada inimese «ühiskondlikku seisundit», mitte abstraktseid voorusi ja kirgi. Kuid ainuüksi tegelaste sotsiaalse olemuse näitamine võib viia teist liiki skematismi. Seepärast püüabki Diderot «ühiskondlikku» ühendada «inimlikuga». Sedasama taotleb ka Lessing.

Diderot ja Lessing tahtsid kirjandusse tuua kangelase, kes oma tegevuse ja rõivastega, oma harjumuste ja keele iseärasuste poolest oleks tihedalt seotud kodanlusega, kust ta pärineb, kes aga mõtte- ja tundelaadilt tõuseks oma seisusest kõrgemale, oleks talle mõjukaks eeskujuks. Lühidalt, nad tahtsid reaalsest kodanlasest teha valgustusideede kandja.

Valgustusrealismi esteetika kujunes välja võitluses klassitsismiga. Diderot'le ja Lessingile ei ole monarhistlikult meelestatud klassitsistide looming vastuvõetav, veel enam, nad kritiseerivad

* Дени Дидро, Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, Москва 1946, lk. 252—253.

esteetika seisukohalt koguni Voltaire'i. Viimase tragöödiad tunduvad neile «külmad». Seda külmust seletavad nad asjaoluga, et Voltaire näitab oma tegelasi ainult nende ühiskondlike omaduste kaudu, pööramata tähelepanu loomulikele, inimlikele tunnetele. Tema näidendeis liiguvad kodanikud, poliitiliste kirgede kehastused, mitte aga elavad inimesed.

Voltaire'i Brutus, kes kõhklemata saadab oma poja hukkamisele, näib Diderot'le ja Lessingile liiga ülevana, ebatavalisena. Nende arvates võib demokraatlik vaataja teda ainult külmalt imetleda, mitte aga talle elavalt kaasa tunda. Et teose tegelasele saaks kaasa tunda, peab ta ise kannatama, mitte endas stoiliselt lämmatama kõiki lihtsaid ja inimlikke tundeid.

Siit tulenes valgustusliku realismi teooria oluline nõue, et teoste tegelased oleksid inimlikumad, et üks tegelaskuju kätkeks nii ühiskondlikud kui ka inimlikud jooned. Samal ajal tekkis võimalus põrmustada klassitsistlike kujude ühemõõtmelisus, luua psühholoogiliselt keerukaid, sisemiselt vastuolulisi dramaatilisi tegelasi.

Inimliku kangelase eeskuju leiab Lessing antiikkirjandusest, Sophoklese tragöödiast «Philoktetes». Nimikangelases pole midagi stoilist. Kui haav, mis kinni ei kasva, talle piinavat valu teeb, kostavad ta valukarjatused üle kogu saare, aga ta oskab oma kannatusi maha suruda, kui ta olukorra nõudel peab end eelkõige kodanikuna tundma.

Kritiseerides Voltaire'i kui kunstnikku, hindasid Diderot ja Lessing kõrgelt tema võitlust usulise fanatismiga, tema tragöödiate vabariiklikku ja türanniavastast paatost. Nad võtsid tervikuna omaks valgustusliku klassitsismi ideed, kuid ei kiitnud heaks selle teostamisviise. Diderot ja Lessing võitlesid nagu Voltaire'gi selle eest, et elus oleks rohkem ennastsalgavaid vabadusvõitlejaid, kuid nad astusid välja selle vastu, et dramaturgias poleks kesksel kohal «inimlike nõrkusteta» inimene, sest see põhjustas skemaatilisust ja vähendas draama kasvatuslikku mõju. Realismi teoreetikud otsivad uusi võimalusi kunsti demokratiseerimiseks, selle lähendamiseks oma ajale ja rahva nõuetele. Nad tahavad, et näidendi tegelane oleks inimlik, lähedane ja mõistetav demokraatlikule vaatajale, püüdes teatrist teha rahva kasvatamise kohta.

Kritiseerides suurte ja väikeste võimukandjate ebainimlikkust, kõlvatust ja julmust, püüavad XVIII sajandi realistid neile vastandada ajastu eesrindlikke mõtteid ning tundeid väljendavate uute inimeste humaansust ja kõlbelisi väärtusi. Mõistusevastaste käitumisnormide eitamine seostub valgustuslikus realismis tavaliselt ideaali väljatoomisega. Valgustajad ei kujuta endale loomingut ette ilma suurte elujaatavate ideedeta. Seepärast on positiivse kangelase probleem nende esteetikas kesksel kohal. Paljastades kõike iganenut, mõistusevastast, võitlevad nad kirglikult uue eest, uskudes kindlalt sõna jõusse ja moraalsesse eeskujusse. Kuna valgustusrealismi teoreetikud püüavad kunsti lähendada elule,

astuvad nad loomulikult välja antiikeeskujude matkimise vastu, mida nii meeleldi tegid klassitsistid. Nende arvates võib kirjandus õitsele puhkeda, peegeldades tegelikkust, mitte aga antiikautorite teoseid. See ei tähenda aga sugugi, nagu poleks Diderot ja Lessing antiikaja klassikuid hinnanud. Otse vastupidi, nad hindasid antiikkirjandust kõrgelt. Selle jõudu nägid nad tõepärasuses. Nende arvates oli Homerose, Sophoklese ja Euripidese looming menukas seetõttu, et see oli tõepärane.

Realismi teoreetikud ei kutsunud oma aja kirjanikke antiikautoreid jäljendama, vaid nende loomingu põhimõtteid omandama. Homerose traditsioonidele truuks jääda — see ei tähenda tema teoste kopeerimist, vaid kaasaegse elu tõepärast kujutamist. Siin lähenevad valgustajad kunstilise meetodi olemuse mõistmisele ja saavad lahti klassitsistidele iseloomulikust ebaajaloolisest vaatest kunsti arengule.

Valgustusajastu realistid kujutavad inimest konkreetselt ja ajalooliselt. Eriti palju on olupildikesi inglise romaanis (Defoe, Fieldingi, Smolletti teostes). Sotsiaalset konkreetsust leiame ka realistlikust draamast.

Realistliku suuna kirjanikud püüdsid inimeste käitumist seletada nende elutingimustega. See juhtis nende tähelepanu tegelikkusele, mille tagajärjel nende loomingus tugevnesid kriitilised tendentsid. Eriti tihedalt on eluga seotud valgustuskirjanduse negatiivsed tegelased. Nad tunnevad, mõtlevad ja tegutsevad täiesti oma sotsiaalse keskkonna seaduste järgi. Kõikvõimalikke pahesid paljastades mõistis valgustusrealism hukka kogu feodaalkorra.

Realistliku kirjanduse teoreetikud (eriti Lessing) kaitsesid kirjaniku õigust kritiseerida feodaalühiskonda. Nende arvates on Homerose-aegne harmooniline elu muutunud vastuoluderohkeks ning seepärast on kriitiline ellusuhtumine täiesti seaduspärane. Kaasaegne kirjanik ei või enam kujutada ainult kaunist, nagu seda tegid vanakreeka autorid. Ta on kohustatud näitama ka inetut, mitte lähtuma ilu printsiibist, vaid juhinduma uue maailma poolt kehtestatud poeetika seadusest — tõest ja iimekusest. Kuid valgustuskirjanduse realism oli piiratud. XVIII sajandi realistide teosed ei kajastanud kaugeltki igakülgselt feodaalkorrale iseloomulikke sotsiaalseid suhteid. Valgustusajastu realistid koondasid oma tähelepanu perekonnale ja armastusele ning rahva poliitilisele õigusetusele. Klassidevahelisi vastuolusid nad peaaegu ei puudutanud. Sotsiaalse rõhumise majanduslikud põhjused nende vaateväljale ei pääsenud.

Valgustuskirjanduse konfliktid on peamiselt ideoloogilist laadi (moraalsed, usulised, poliitilised jne.), kuid nad ei puuduta ühiskonna majanduslikke aluseid, selle klassistruktuuri. Seoses sellega jääb ka antagonistlike tegelaste võitlus ideede maailma ega toetu reaalsele ajaloolisele pinnale.

Arusaadavalt on ideelised kokkupõrked vägagi erineva tähtsusega. Kõik sõltub ajaloolistest tingimustest ja kirjaniku maailmavaatest. Kodanlikus tragöödias ja pisarkomöödias on konfliktid tähtsusetud, huvitutakse isikliku ning perekonnaelu sündmustest. Lessingi ja Schilleri loomingus omandavad need sotsiaalse ja isegi poliitilise värvingu, Goethe «Faustis» aga hõlmavad ülemaailmse tähtsusega probleeme, puudutades kogu inimkonna saatust.

Valgustajate huvi ideoloogia vastu tuleneb nende õpetusest, et arvamused juhivad maailma. Paljastades tegelikkuse vastuolusid peamiselt ideoloogia valdkonnas, olid nad veendunud, et neist on võimalik üle saada samuti ideoloogilisel teel, moraalse mõjustuse ja valgustusega. Ühiskondlike suhete revolutsioonilise ümberkujundamise idee jäi tagaplaanile.

Ideoloogilise teguri osatähtsuse ülehindamine ajaloos avaldus otseselt XVIII sajandi realistide loomingus. Selle tagajärjel ilmusid nende teostesse tegelased-ruuporid, filosofeerijad jt., kes kõnede ja kõlbelise käitumisega pidid positiivset mõju avaldama oma vastastele, samal ajal aga ka lugejatele või vaatajatele. Kui valgustusajastu realismis negatiivsed kujud sõltuvad sotsiaalsest keskkonnast ja elavad selle moraaliseaduste järgi, siis positiivsed tegelased sõltuvad keskkonnast sageli ainult väliselt, tegelikult aga seisavad nad otsekui väljaspool ajalugu, juhindudes valgustuslikest moraali- ja mõistusenormidest. Nende karakter on ette antud ega ilmuta seetõttu mingeid arengutendentse.

XVIII sajandi realistlikus kirjanduses võib tavaliselt eristada kahte kihti. Esimene neist on reaalne, olustikuline, otsekui tegelikkusest elust võetud, ja siin tegutsevad täiesti reaalsed inimesed. Teine aga on loodud kirjaniku kujutluses, selles elutsevad ideaalsed kangelased. Täiesti realistlikuks võib pidada muidugi ainult esimest kihti, teine aga väljub realismi raamidest, kandes endas tinglikkust ning skematismi.

Ideaalset vastandatakse reaalsele mitmel viisil. Mõnikord toimub see tegelaste range jaotamisega negatiivseteks ja positiivseteks. Lessingi tragöödias «Emilia Galotti» vastandatakse prints Gonzagale ja tema lähikonnale kolonel Odoardo Galotti, tema tütar ja naine. Schilleri tragöödias «Salakavalus ja armastus» põrkavad kokku kaks leeri: hertsogi õukond eesotsas president Walteriga ja muusik Milleri perekond.

Sageli muutub tegelane tundmatuseni. Ta alustab eluteed reaalse sotsiaalse keskkonna reaalse esindajana, patustab, käitub koguni alatult, kuid lõpetab täiesti voorusliku inimesena. Mitmesugustes teisendustes on see variant iseloomulik paljudele Fieldingi, Smolletti, Wielandi, Goethe ja teiste valgustajate romaanidele, mida kirjanduse ajaloos on hakatud nimetama kasvatuslikeks. Nende peategelased teevad tõepoolest läbi elukooli. Algul on nad suurte ja väikeste pahede kütkes, siis aga sünnivad elukogemuste mõjul kõlbeliselt ümber ja neist saavad kasulikud ühiskonnaliikmed.

XVIII sajandi realistlik kirjandus on ühtaegu kriitiline ja valgustuslik. Ta ei too esile üksnes tegelikkuse vastuolusid, vaid näitab ka, kuidas elu muuta, võitleb uue inimese eest. Tõsi küll, ideaali kujutades eemaldusid valgustajad sageli realismist, kuid nende loomingus ei puudunud kunagi inspiratsioon, see innustas alati edasi ning sisendas usku tulevikku.

Valgustusajastu realistliku kirjanduse teosed on seega kahekihilised, neis sulab reaalne ühte ideaalsega. Kahekihilisus väljendub kahte liiki tegelastes, topeltsüžees, valgustusliku põhimõtte võidus. Valgustusrealismile on omased järsud pöörded tegelaste saatuses, juhuse ootamatu sissetung sündmuste loomulikku arengusse. Tagamaks positiivsete tegelaste võitu kasutavad XVIII sajandi realistid kõikvõimalikke kavalusi. Ka seda võib pidada seaduspäraseks nähtuseks.

Omakasupüüdmatu ja ebapraktiline «moraalne tegelane» oleks feodaalühiskonnas omakasupüüdlike ning kavalate vastastega võideldes paratamatult alla jäänud. Siin ruttab autor talle appi. Ta teeb oma kangelasest rikka pärija (just tänu ootamatule pärandusele saab Tom Jones Sophiaga naituda) või sunnib tema julmi vastaseid kõlbeliselt ümber sündima (nii sünnib ümber näiteks Mercier' näidendi «Kohtunik» tegelane krahv Montreval, ausa kohtuniku de Lery jälitaja). Tähtsat osa eriti naistegelaste päästmisel mängivad ootamatult avastatud sugulussidemed jne. Kõik see näitab, et valgustajad nägid sageli ise oma moraaliprintsiipide nõrkust ning olid sunnitud tegelastele «materiaalset toetust» andma.

See järeleaitamine pole XVIII sajandi realismis sugugi absoluutne seadus. Võib tuua näiteid, kus positiivsed tegelased on realistidest valgustajate loomingus niisama reaalsed ja ajalooliselt konkreetsed kui negatiivsedki. Näiteks Beaumarchais' suurepärased komöödiad «Sevilla habemeajaja» ja «Figaro pulm». Figaro kujus ei ole midagi kunstlikku. Temasse oleks nagu koondatud rahva elujõud, teravmeelsus ja osavus, ning ta saavutab hõlpsasti võidu lihtsameelse Almaviva üle.

Realistlikult täisverelised on noore Goethe tegelased (Götz von Berlichingen, Werther). Nende kunstiline ilmekus seletub jällegi sellega, et autor ei ole lähtunud ideaalist, vaid elust, jäädvustades oma tegelaskujudes konkreetseid ajaloolisi jooni.

Valgustusajastu realistlik kirjandus ei ole ühtne. Selles võib näha erisuguseid varjundeid, mida on võimalik ühe nimetaja alla viia. Koos ühiskonna arenguga ja esteetika-alaste saavutustega muutus ka realistlik kirjandus. Diderot' ja Lessingiga võrreldes arendas realismi teooriat tublisti edasi J. G. Herder, «tormi ja tungi» peamine teoreetik. Ta tundis hästi realistide-valgustajate nõrku külgi: positiivsete tegelaste skemaatilisust ning kalduvust moraliseerimisele.

Herder nõudis, et inimest kujutataks tema kordumatuses. Teda

ei köitnud niivõrd mitte inimloomuse tüüpilised kui individuaalsed jooned. Ideaalset kirjanikku nägi ta Shakespeare'is. Ta rõhutas Shakespeare'i oskust luua ajalooliselt konkreetseid, värvikaid elupilte, kujutada inimesi nende kordumatute joonte kogu rikkuses, tungida sügavale inimhinge saladustesse.

Herderi esteetika avaldas soodsat mõju Goethele. Kirjanikus ärkas huvi ajaloolise mineviku, looduse ja rahvaluule vastu, aitas tal paremini mõista inimest ja ümbritsevat maailma ning seda jäädvustada. Goethe looming oli uus nähtus kogu Euroopa kirjanduses, mitte ainult saksa realismis.

Sentimentalism. XVIII sajandi teisel poolel elab valgustusideoloogia läbi raskeid katsumusi. Kodanlik ühiskond, millele valgustusteoreetikud olid lootused rajanud, ilmutab oma inimvaenulikku olemust, üha enam ilmnevad selle vastuolud. Inglismaal toimub tööstusrevolutsioon, millega kaasneb talupoegade ja käsitööliste laostumine. Varisevad kokku valgustajate ennustused vabaduse, võrdsuse ja vendluse riigi võidust. Sellises ajaloolises olukorras kujuneb välja sentimentalism — omapärane ideeline vool ja eriline suund valgustuskirjanduses.

Sentimentalistid suhtuvad skeptiliselt mõistusesse, kahtlevad selle õiguses juhtida ajaloolisi protsesse, sest sündmuste käik ei kinnitanud valgustajate hiilgavaid lubadusi. Ainsaks tegelikkuse tunnetamise vahendiks kuulutavad nad tunde, inimese kõige väärtuslikumaks omaduseks peavad nad tundelisust.

Sentimentalism pole aga ühtne, ta jaguneb kahte voolu. Esimeses vesi kohab ja vahutab, teises aga voolab aeglaselt ning rahulikult. Sentimentaliste jaotatakse kahte kategooriasse: aktiivseteks ja passiivseteks. Aktiivset, kõige demokraatlikumat tiiba esindavad Rousseau ning saksa «tormi ja tungi» poeedid. Passiivsesse rühma kuuluvad inglise kirjanikud (Sterne, Thomson, Gray, Young jt., parempoolsed rousseauistid jne.). Nimetatud rühmi lähendab teineteisele kriitiline suhtumine feodaalühiskonda, kodanlikku progressi, looduse ja «loomuliku inimese» kultusse. Kuid nad erinevad tunduvalt oma positiivse programmi poolest.

Rahvahulkade mässulisi meeleolusid väljendades tõstavad aktiivsed sentimentalistid protesti sotsiaalse rõhumise ja aristokraatliku kultuuri vastu, tõstatavad küsimuse ühiskonnasuhete ümberkujundamisest vastavalt rahva vajadustele. Nende õpetus tõukas rahvast revolutsioonilisele tegevusele. Rousseau teooriale toetusid paljud Suure Prantsuse revolutsiooni juhid.

Passiivsed sentimentalistid püüavad põhimõtteliselt eemalduda poliitikast ja ühiskondlikust võitlusest. Neil pole usku poliitilistesse doktriinidesse. Tormiliste, erutavate ja mõistetamatute sotsiaalsete muudatuste ajastul tahavad nad leida väljapääsu isiklikus elus, südame ja hinge elamustes. Kuid isegi passiivses variandis ei välju sentimentalism päriselt valgustusideoloogia raamidest. Sentimentalistid kritiseerivad aadelkonna kõlvatust ja südametust ning

kodanluse arvestavat ja külma praktilist vaimu. Nende sümpaatia kuulub täielikult töötavale rahvale, kes suhtlemises loodusega on säilitanud kommete puhtuse ning inimlikkuse. Kõik sentimentalistid jagasid valgustuslikku ideed, et inimese väärtus ei olene seisusest. Sentimentalismi perioodil saavutas see idee kõige laialdasema tunnustuse ning tal oli tohutu progressiivne tähendus. See nõudis austust lihtsa inimese vastu ja äratas tema isiklikku väärikustunnet.

Kirjanduse demokratiseerimisel astusid sentimentalistid Diderot' ja Lessingiga võrreldes suure sammu edasi. Nende tegelasteks on talupojad, käsitöölised ja neile mõttelaadilt ning tunnetelt lähedased inimesed. Sentimentalismi teene on lihtsate tööinimeste hinges peituva kõlbelise ilu näitamine. Sentimentaalse voolu kirjanike looming teatud määral siiski eemaldus valgustuskirjanduse parimatest saavutustest. Sentimentalistid ei tõstata suuri ühiskondlikke probleeme, ei uuri laialdaselt elunähtusi. Isegi jutustavates žanrides arenevad sündmused ühe perekonna piires, konfliktid on aga puhtmoraalset laadi.

Huvi moraaliprobleemide vastu oli küll iseloomulik ka XVIII sajandi realistidele, kuid see ei varjutanud nende eest välismaailma, mis kajastub laialdaselt nende kirjanike loomingus. Fieldingi ja Smolletti teoste tegelased on alatasa liikvel, nad rändavad mööda Inglismaad ja kogu maailma ning nendega juhtub igasuguseid seiklusi. See aga võimaldab maalida avaraid pilte tegelikkusest. Sterne'i «Tundelises teekonnas» rändab peategelane samuti, kuid romaanis puuduvad eepilised pildid, tähelepanu keskpunktis on Yoricki tähtsusetud elamused.

Sentimentalistid kujutavad inimest tema südame ja hinge läbi. Tegelik elu oma keerukate vastuoludega huvitab neid vähe. Nad käsitlevad ja uurivad eelkõige inimeste tundeid, kujutavad nende väikseid rõõme ja muresid.

Sentimentaalne tegelane jääb tavaliselt perekondlike suhete raamidesse. Tema endassesuletus on põhimõttelist laadi. Ajastu pealetungi eest püüab ta varju leida perekonnas, millele ta vaatab kui kõigile ajaloo vapustustele vastu pidavale kindlusele. Poliitiline ükskõiksus on omane esmajoones passiivsetele sentimentalistidele.

Hinge ja südame probleemid on ka aktiivsete sentimentalistide tähelepanu keskpunktis. Rousseau romaani «Uus Héloïse» süžee piirdub õpetaja Saint-Preux' ja aadlineiu Julie d'Étange'i armastuse looga. Teoses ei kujutata konkreetset ühiskondlikku elu. Tegelased on «praktilisest eksistentsist» välja lülitatud. Nad avaldavad endid ainult kõrgete vaimsete püüdluste kaudu.

Tõsi küll, Rousseau ei piirdu armuelamuste analüüsimisega. Ta tungib ka kaasaega, võtab seisukoha paljudes päevaküsimustes. Ta kaitseb ideed, mille kohaselt inimese väärtus ei olene tema seisuslikust kuuluvusest, avaldab oma arvamust laste kasvatamise,

muusika ja teatri arendamise jms. kohta. Kõike seda teeb ta aga nagu möödaminnes, deklaratiivselt või traktaadivormis, mis alati ei liitu orgaaniliselt romaani kunstilise põhikoega.

Näidates Julie ja Saint-Preux' hingelist ilu, otsib Rousseau nende traagilise olukorra põhjust keskkonnast, mis veeretab nende lähenemise teele igasuguseid takistusi. Seetõttu seostub õnn «Uues Héloïse'is» ühiskondlike suhete muutmisega. Rousseau sentimentaalsus on keerukas ja sotsiaalselt aktiivne. Kirjanik imetleb Julie'd ja Saint-Preux'd, kurvastab nende kannatusi nähes ja väljendab oma viha võltsi feodaalse moraali vastu.

Rousseau sentimentalismi revolutsioonilisus avaldub kõige ilmekamalt seal, kus «Uus Héloïse'i» autor räägib prantsuse talupoegade raskest saatusest. Tema tunnetes ühineb armastus rahva vastu vihaga tema orjastajate, «ebainimlike omanike» vastu. Sõna «sentimentalism» on mitmetähenduslik. Seda kasutatakse peamiselt kahes tähenduses: ühest küljest tähistab see valgustusideoloogia ühte varianti, teisest küljest aga teatud kunstimeetodit. Sentimentalismile kui maailmavaatele on omane tunnete ja looduse kultus, inimese väärtuste tunnistamine seisusele vaatamata, skeptiline suhtumine mõistusesse jne. Seda liiki sentimentaalsed ideed võivad aga väljenduda mitmesugustes kunstilises vormis. Nii näiteks ilmus Saksamaal XVIII sajandi 40—50-ndatel aastatel hulk tragöödiaid, mis olid kirjutatud klassitsismi esteetika kohaselt, mille tegelased aga olid tüüpilised sentimentaalsed karakterid.

Ka realistlikud teosed võivad olla sentimentaalsed. Iseloomulikuks näiteks on siin Goethe «Noore Wertheri kannatused». Huvidelt ja käitumisviisilt on Werther kahtlemata sentimentaalse nooruki tüüp, kuid kui kunstiline kuju on ta loodud realistliku kirjanduse traditsioonide kohaselt. Goethe ei jutustanud üksnes Wertheri õnnetust armastusest Lotte vastu, ta näitas ka oma tegelase konflikti kõrgema seltskonnaga, keda teoses on kujutatud tabavalt ja tõepäraselt. Et sentimentalism on valgustusideoloogia eriharu, siis tuleb «Noore Wertheri kannatusi» käsitada kui valgustusliku realismi teost.

Puhtal kujul sentimentaalse kirjanduse hulka tuleb arvata nende kirjanike looming, kes on sentimentaalsed niihästi ideeliselt suunitluselt kui ka kunstiliselt meetodilt, s. t. kelle teostes kujutatakse sotsiaalsetest seostest väljakistud tundelist kangelast tema elamuste kaudu, ainult «inimlikus», mitte aga ühiskondlikus plaanis.

Kunstiliselt meetodilt on sentimentalism lähedane romantismile, ehkki nende vahel on oluline erinevus. Erinevalt sentimentalistidest viivad romantikud oma tegelased ajaloo peateele, panevad nad mõtlema inimkonna saatuse üle ja osa võtma ühiskondlik-poliitilisest võitlusest.

Publitsistika, kriitika ja ajakirjandus. Valgustusliikumise võitlev iseloom tingis publitsistika tormilise arengu. Kõik silmapaist-

vad valgustajad olid andekad publitsistid. Terava sõnaga materdasid nad rahva rõhujaid, usufanaatikuid, pedantlikke haritlasi jne. Defoe andis välja isiklikku ajalehte ja maksis julgete väljaastumiste eest vanglakaristusega. J. Swift ei saanud kuulsaks mitte ainult oma «Gulliveri reiside», vaid ka «Kalevikaupmehe kirjadega», milles ta kaitseb ikestatud iiri rahva huve. Lessingit tunti tema kaasajal kui «Anti-Goeze» autorit. «Anti-Goeze» on artiklite kogumik tagurliku pastori Goeze vastu. Diderot alustas oma filosoofikarjääri teosega «Kiri pimedaist, kasutamiseks neile, kes näevad», milles ta arendas materialistlikke ning ateistlikke vaateid.

Eriti aktiivne oli Voltaire'i publitsistlik tegevus. Hoolimata mõningasest ideelisest piiratusest tegi ta väga palju valgustusideede levitamiseks. Usufanatismi ohvrite (Calasi, La Barre'i jt.) mehine kaitsmine, poliitilise vabamõtlemise propageerimine, teadmiste levitamine tõi talle laialdase kuulsuse nii Prantsusmaal kui ka väljaspool selle piire.

XVIII sajandi algul tekib ajakirjandus. Esimesed ajakirjanikud Euroopas olid inglased Steele ja Addison. Nende perioodilised väljaanded («The Tatler» ja «The Spectator»), mis hakkasid ilmuma aastatel 1709—1711, olid menukad ja leidsid arvukaid jäljendajaid kõikides maades.

Valgustuskirjanduse kiire areng tingis vajaduse kirjanduskriitiliste ajakirjade järele, mis omakorda soodustasid kriitilise mõtte arengut. XVIII sajandil hakkasid tegutsema elukutselised kriitikud, kellest suurimad olid Diderot ja Lessing.

Suurt osa etendasid valgustusideede propageerimisel sõnaraamatud, milles valgustajad andsid uue seletuse looduse, vaimse ja ühiskondliku elu nähtustele. Suurimaks teatmeteoseks oli kuulus «Entsüklopeedia», mida andsid välja Diderot ja d'Alembert. See teos võtab kokku oma aja kõige eesrindlikumad saavutused.

Valgustusajastu esteetika. Valgustusajastut iseloomustas esteetika teooria kiire areng. Uute ideedega rikastasid esteetikat Diderot, Lessing, Herder, Kant, Schiller, Goethe ja teised kirjandusteoreetikud.

XVIII sajandi esteetikas valitsevad peamiselt materialistlikud seisukohad. Ilukirjanduslikku loomingut käsitatakse kui jäljendavat tegevust, kui tegelikkuse (looduse ja ühiskonna) suhtes sekundaarset nähtust. Seoses sellega toimub võitlus elu tõepärase kujutamise eest. Töötatakse välja mõisted nagu kunstiline kuju, tüüpiline. Üha vähem poolehoidjaid leiab utilitaarne arusaam kirjanduse ühiskondlikust ülesandest, kuigi valgustajad ise ei suutnud sellest täielikult üle saada.

XVIII sajandi teisel poolel hakkavad esteetikasse tungima historismi ideed. Ajaloolise kriitika meetodi töötas välja Herder. Ta kutsus üles hindama kirjandusteost, lähtudes konkreetsetest ajaloolistest oludest, mitte aga mõistusest või maitsest, nagu seda tegid klassitsistid ja paljud valgustajad. Herder rõhutas kirjaniku

inspiratsiooni, kujutluse ja ideaalide suurt tähtsust loomeprotsessis. Tema vaated leidsid laialdase tunnustuse romantismi perioodil.

Suur edasiminek esteetilise mõtte arengus oli Kanti keerukas ja vastuoluline esteetika. Vaieldes utilitaarse vaate vastu kirjandusele tõstis Kant esimesena üles esteetilise otsustuse spetsiifika küsimuse. Ta püüdis tõestada, et teosele esteetilist hinnangut andes ei tule arvestada selle sisu. Esteetilise naudingu allikaks on tema arvates ainult kunstiline vorm.

Kantil oli muidugi õigus taunida didaktikast läbiimbunud loomingut, kuid kaldus teise äärmusse. Ta eraldas ilu moraalist ja poliitikast, saades sellega formalismi algatajaks. Kuid Kanti katsel määratleda esteetilise taju spetsiifilisi jooni olid soodsad tagajärjed.

Kanti esteetilised vaated avaldasid teatud mõju Schillerile. Paljudes artiklites arendab viimane esteetilise erapooletuse ideed. Schiller ei võta siiski lõpuni omaks Kanti vaateid, tema püüet eraldada kunsti ühiskondlik-poliitilisest võitlusest. Valgustajana nõuab ta kirjanikult kaasaja teenimist, näeb kirjanduses rahva esteetilise kasvatamise tõhusat vahendit.

Suure panuse andis materialistliku esteetika arendamisse Goethe. Tema esteetika põhineb materialistlikul alusel. Herderi traditsioonide edasiarendajana oli Goethe järjekindlamaid realistliku meetodi pooldajaid. Artiklites ja sõnavõttudes rõhutab ta eelkõige kirjanduse objektiivsust, märkides selle suurt osatähtsust tegelikkuse tunnetamisel. Kirjandusliku loomingu peamiseks seaduseks peab Goethe kujutuse tõepärasust. Sissejuhatuses ajakirjale «Propyläen» kirjutab ta: «Peamiseks nõudeks, mis kunstnikule esitatakse, jääb alati looduse järgimine, selle tundmaõppimine, reprodutseerimine ja selle nähtustele sarnase pildi loomine.» *

Samal ajal vaidleb Goethe «jäljendamisobjekti kahekordistamise» vastu. Ta räägib vajadusest tungida sügavale elu olemusse, anda «teosele selline sisu, selline vorm, et ta näiks ühtaegu loomulikuna ja üleloomulikuna».**

Valgustuskirjandust tervikuna läbivad helged elujaatavad ideed. Paljastades feodaalühiskonna ebainimlikkust, märkides mõnelgi juhul alles kujuneva kodanliku korra langust, püürib ta tuleviku poole. Valgustajad võitlesid inimväärika elu eest, ühiskonnasuhete eest, mis vastaksid inimeste parimatele püüdlustele. Nende kirjanduslik ja teoreetiline pärand talletatakse maailmakultuuri kullafondi.

* Гёте, Собрание сочинений в 13 томах, т. 10, Москва 1937, lk. 416.
** Sealsamas, lk. 417.

INGLISE KIRJANDUS

SISSEJUHATUS

XVIII sajandi Inglismaa kirjanduse ja kunsti arengu iseärasused olid tingitud maa ajaloolise arengu eripärast.

Kodanlik revolutsioon oli siin võidu saavutanud juba XVII sajandil. Seega arenes inglise valgustus kodanliku korra oludes. Tuleb aga silmas pidada seda, et kui XVII sajandi rahvaliku revolutsiooni ajal (1640—1649) oli kodanlus meelestatud revolutsiooniliselt, siis hiljem, sajandi lõpu poole, olid kodanliku klassi revolutsioonilised traditsioonid tunduvalt nõrgenenud. See võimaldaski reaktsioonil 1660. a. Stuartite dünastia uuesti troonile panna.* Restauratsiooni süngetel aastatel taastati paljud feodaalse ajastu seadused ja tavad. Puritaanlus, mis varem oli väljendanud progressiivse kodanluse ideoloogiat, sai nüüd reaktsiooniliseks jõuks. Kodanlus leidis religioonis töötavate masside vaoshoidmise vahendi. Puritaanluse iseloomulikeks joonteks said silmakirjalikkus, piiratus, äärmine sallimatus. Eriti selgesti avaldus see suhtumises kunstisse. Arvati, et kunst viib inimesed kõlvatule teele, teeb ühiskonna laisaks, moraalilõdvaks ja meelitab eemale palvustest.

1688.—1689. a. riigipööre, mida kodanlik historiograafia nimetab kuulsaks revolutsiooniks (*Glorious Revolution*), oli tegelikult aadli ja kodanluse kompromiss. Võimule tulid suurmaapidajad ja kapitalistid; ent veel vähemalt 120 aastat kestis võitlus kodanlik-demokraatlike vabaduste eest.

Inglise valgustajate kirjandus ja kunst sündis pidevas võitluses feodalismi jäänustega. Sealjuures toetusid nad XVII sajandi materialistlikule filosoofiale ja esteetikale (Hobbes, Locke, Toland).

Inglise valgustusfilosoofiale avaldas eriti suurt mõju J o h n L o c k e'i sensualism, põhiliselt materialistlik õpetus. Locke'i teooria järgi on kõigi teadmiste allikaks meeleline kogemus; ta arvas, et mõistust rikastab kogemus, mida saadakse aistingute kaudu.

Shaftesbury ja Mandeville, Locke'i järelkäijad Inglismaal, aren-

* 1649. a. hukati feodaalne kuningas Charles I Stuart ja võim läks üle nn. pikale parlamendile ning independentide partei juhile Oliver Cromwellile (kes hiljem kuulutas enda lordprotektoriks, Britannia täieõiguslikuks valitsejaks). 1660. a. Cromwell suri. Reaktsiooniliselt meelestatud suurkodanlus ja revolutsiooni ajal purustatud reaktsioonilise partei riismed tõstsid troonile Charles II Stuarti, hukatud Charles I poja.

dasid seda õpetust edasi ja kasutasid võitluses puritaanluse vastu, mis XVIII sajandi algul pidurdas teaduse ning kunsti arengut.

Valgustus Inglismaal oli küll mõõdukam kui Euroopa mandril, siiski piitsutab inglise valgustajate radikaalne tiib kogu XVIII sajandi vältel aristokraatia silmakirjalikkust ning võltsvagadust ja toob halastamatult päevavalgele sotsiaalseid pahesid, mida kapitalism oli jõudnud põhjustada juba oma varasel arenguperioodil.

Valgustajate mõõdukam tiib ehitas oma esteetika Berkeley subjektiivsele filosoofiale ja ristiusu eetikale. Selle suuna kirjanikud püüdsid puritaanlusega kokkuleppele jõuda ja siluda tegelikkuse vastuolusid.

Inglise valgustust võiks periodiseerida järgmiselt.

Esimene periood (1688—1730) — valgustusklassitsismi õitseaeg; ajakirjanduse suured edusammud, mis panid aluse ka inglise kommeteromaani arengule; uute žanride ja dramaturgia tekkimine. Valgustajate esteetilised veendumused muutuvad kindlamaks.

Teine periood (1730—1750) — valgustusrealismi õitseaeg, mis avaldus kõige ilmekamalt juhtivas žanris, valgustusajastu romaanis.

Kolmas periood (1750—1790) — tekib ning areneb uus suund sentimentalism, hiljem varane romantism.

Valgustuse esimest perioodi iseloomustab võitlus kunsti ühiskondlikku osatähtsust eitavate puritaanlike seisukohtadega, samal ajal hakatakse kritiseerima kodanliku ühiskonna pahesid.

Filosoof Shaftesbury tõestas oma teostes, et kunst on ühiskonna arengut stimuleeriva ühiskondliku teadvuse oluline vorm. Shaftesbury heitis kõrvale puritaanide eelarvamused ja ütles, et kunst «toob kasu» ning on suureks hüveks inimkonnale. Ta õpetas, et headus ja ilu on alati teineteisega seotud. Seepärast «tunnetatakse voorust ja tõde kunstis kõige paremini ilu kaudu». Vabastades kunsti religioonist, kirjutas Shaftesbury: «Kõlblus ei vaja enam religiooni, et täiuslikkust saavutada; vastupidi, kõik religioosne peab tõestama oma eksistentsi õigust sellega, et vastab kõlbluse loomulikule mõõdupuule.» Shaftesbury õpetuse järgi on mõistus ainuke kriteerium kõigi ühiskondlike nähtuste hindamiseks, olgu need siis religioossed, eetilised või sotsiaalsed. Universum, nagu arvas ta, on ehitatud harmooniliselt. Inimene on loomult hea, kurjust põhjustavad eksiarvamused ning mittemõistmine ja ta on seepärast kergesti kõrvaldatav. Ajaloolistel põhjustel polnud aga Shaftesbury põhiliselt materialistlikud vaated järjekindlad. Ta arvas, et massidele on religioon vajalik samuti nagu distsipliingi, mida neisse sisendavat usk hauatagusesse ellu. Teadlased ja kunstnikud, väitis Shaftesbury, võivad läbi saada ilma religioonita, kui nad pöörduvad deismi.*

* Deism — õpetus, mis tunnistab jumala olemasolu, kuid eitab jumala vahelesegamist loodusc arengusse ja inimühiskonna ellu.

Shaftesbury õpetust inimese sünnipärasest vooruslikkusest, mis tänu kunsti soodsale mõjule hoiab teda kurjuse ja kõlvatuse eest, kritiseeris Mandeville, kes väitis, et nii voorused kui ka pahed tulenevad keskkonnast. Ta arvas, et pahed on kodanlikule ühiskonnale omased ja et neid peab paljastama. Mandeville'i vaated avaldasid suurt mõju inglise valgustusaja sotsiaalsele ja olustikuromaanile.

XVIII sajandi esimesel kolmandikul hõivas inglise kirjanduses tähtsa koha klassitsistlik poeesia. Selle kõige silmapaistvam esindaja oli Alexander Pope (1688—1744), erakordselt andekas luuletaja, kellele klassitsismi printsiibid kitsaks jäid. Tema teosed olid enamasti kirjeldavat ja didaktilist laadi. Üldiselt oli Pope'i looming progressiivne. Ta propageeris valgustust (**«Essee inimesest»** — «An Essay on Man», 1734), satiirides naeris välja aristokraatide ja kodanlike puritaanide kombeid. Suurt osa mängis Pope ühiskondlikus elus, aidates kaasa Steele'i ja Addisoni ajakirjanduslikule tegevusele.

Kuid hiljem jäi Pope'i luule ja esteetika ilmselt ajast maha. Tema klassitsism pidurdas kunsti arengut, tema satiirides polnud seda julgust ja armastust rahva vastu, millega paistsid silma Swifti, Fieldingi ning Smolletti teosed.*

Sajandi esimesel kolmandikul edenes hoogsalt valgustuslik näitekirjandus. Suur edu saatis Addisoni ja Gay näidendeid (näiteks esimese «Cato» 1713 ja viimase «Kerjusooper» 1728). Laialt sai tuntuks Lillo näidend «Londoni kaupmees» (1731), mis köitis tähelepanu paljudes Euroopa maades. See oli ühtlasi esimene teos uues žanris — kodanlasedraama. Fielding, kes alustas kirjanduslikku tegevust katsetustega dramaturgias, tõi oma satiiriliste näidenditega teatriellu suurt elevust.

Satiirilise näitekirjanduse edasist arengut tõkestas valitsus — 1737. a. võttis parlament vastu seaduseelnõu teatritsensuuri kohta.

Järgnevatel aastatel tõusevad XVIII sajandi hallist näitekirjandusest esile vaid Goldsmithi draamad ja Sheridani komöödiad.

Inglise kirjanike suurim saavutus sajandi esimesel poolel oli uue ajastu romaani loomine ja teoreetiline põhjendamine. Sellega ei osutanud inglise romanistid teenet mitte üksnes kodumaisele, vaid ka maailmakirjandusele. Seda aga, et tänapäeva romaani žanr arenes täielikult välja esimest korda Inglismaal, ei saa pidada juhuseks. See žanr võis küpsuse saavutada alles arenenud kodanlikus ühiskonnas. Romaan tekkis antiikkirjanduses (Heliodorose «Aithiopika» ja Petroniuse «Satiricon»). Renessansiajal jõudis romaan kõrgpunkti Cervantese ja Rabelais' loomingus. Need kaks meest panid aluse kaasaegsele romaanile.

* A. Pope'i teostest on eesti keeles ilmunud satiiriline kangelaslugu värssides «Lokiröov» («The Rape of the Lock», 1714) A. Orase tõlkes («Looming», 1934). *Tõlkija.*

Raamatus «Romaan ja rahvas» ütleb R. Fox, et renessansi suurvaimud ei tundnud veel inimhinge suurimaid sügavusi, sest kuni XVIII sajandini ei osanud kirjandus inimese olemust jaotada isiklikuks ja ühiskondlikuks. «Selline jaotus oli Cervantesel mõeldamatu,» kirjutab Fox. «Selle lõi arenenud kapitalistlik ühiskond, mis eraldas indiviidi lõplikult ühiskonnast... Uue kooli esindajad (XVIII sajandi esimese poole inglise romaanikirjanikud — *B. K.*), kes leiutasid häiriva «tundelisuse», olid revolutsiooni eelkäijad romaanis.» *

XVIII sajandi esimesel poolel ei olnud inglise kodanluse eesrindlik osa veel minetanud 1649. a. demokraatlikkust. Kodanluse progressiivsemalt meelestatud kihid, kes avastasid uusi maid, arendasid teadust ja tööstust, tahtsid tunda materiaalset maailma ning selle seaduspärasusi. Romaan oli võimsaks tegelikkuse tunnetamise kunstiliseks vahendiks. Seoses kodanluse üleminekuga reaktsioonilisele ning konservatiivsele positsioonile oli kodanlaseromaan kui žanr ammendatud.

Alles pärast eelromantismi ja romantismi reaktsiooni pikka perioodi loodi taas romaan uute printsiipide alusel kui suur realistlik kunst.

Inglise valgustusajastu esimene silmapaistev romaanikirjanik oli D a n i e l D e f o e. Ajastu ehtsa esindajana läks Defoe kirjandusloos kui valgustusromaani rajaja; tema loomingus peegeldus inglise kodanliku ühiskonna arenemine, selle ühiskonna võitlus feodalismi igandistega ja kolonisatsiooni algperioodi suurte maadeavastuste eksootika.

Defoe seiklusromaanid ei kajastanud veel peaaegu üldse indiviidi sisemaailma, õigemini oli psühholoogilise analüüsi element nendes veel väga tühine. Siiski on Defoe parimates romaanides («Moll Flanders», «Robinson Crusoe», «Kolonel Jacque») tunde-erutust, nende süžeed peegeldavad tolle tormilise ajastu konflikte. Defoe tegelased (kes pidid taluma palju õnnetusi ning katsumusi) olid iseloomult elurõõmsad ja optimistid.

Suur tähtsus kogu Euroopa valgustusele oli Defoe romaanil «Robinson Crusoe», milles ülistatakse tööd ja näidatakse selle suurt ümberkujundavat jõudu nii üksikisiku kui ka kogu ühiskonna elus. Tööteema romaanis tähendas päris revolutsiooni kunstis, mille XIX sajandi 30-ndate ja 40-ndate aastate kriitilised realistid lõpuni viisid.

Defoe ülistas küll kodanlast, ei vaikinud aga ka XVII sajandi revolutsiooni tulemusena tekkinud uue maailma varjukülgedest. Robinson pole mitte ainult kangelane ja entusiast, ta on ka riisuja ning kolonisaator. «Robinson Crusoe» kriitilised tendentsid on mitu korda tugevamad «Moll Flandersis» ja «Kolonel Jacque'is».

Sajandi esimesel ja teisel aastakümnel hakkas oma teoseid trükis avaldama suur satiirik ja publitsist J o n a t h a n S w i f t. Ta oli pärit Iirimaalt ja sai tolle aja kohta suurepärase hariduse. Umbes kümme aastat tegeles ta Inglismaa poliitika päevaküsimustega. Swift võttis omaks Inglise revolutsiooniga ellukutsutud materialistliku filosoofia. Inglise valgustuses on tal hoopis eriline koht tänu sellele, et ta seisis rõhutud iiri rahva revolutsioonilise võitluse lähedal ning väljendas välismaise kapitali surve all ägava Iirimaa oigeid ja karjeid, nagu ütles kriitik Hazlitt.

Swift oli üks esimesi Inglismaal ja kogu Euroopas, kes astus välja niihästi feodaalsete igandite ja kodanliku korra üksikute pahede kui ka koloniaalse ekspluateerimise vastu. Ta kaitses orjastatud rahvaste õigusi ja kutsus tegelikult üles Inglise võimudele vastupanu osutama (nõudis väärtusetu raha ning inglise tööstustoodangu boikoteerimist jms.). Swiftil oli erakordselt suur autoriteet Iirimaa laiade demokraatlike kihtide hulgas. Isegi Iiri asekuningas kartis satiirikut. Näiteks vastas ta Londonis Swifti arreteerimise nõudele: «Et dr. Swifti vangi võtta, läheb vaja 10 000 sõdurit.»

Võimudel oli põhjust Swiftiga mitte rahul olla. Tema publitsistlikud ja ilukirjanduslikud teosed olid tulvil paljastavat tõde. Ta kirjutas salvava irooniaga kodanlikust Inglismaast, näitas varjamatult inglise kodanluse eemaletõukavat saamahimu, egoismi, moraalilõtvust ja silmakirjalikkust. Üle terve sajandi ulatas Swift käe W. Scottile ja Byronile, näidates neile, kui leppimatult ning halastamatult tuleb kritiseerida Inglise koloniaalriigi aluseid, iga masti religiooni reaktsioonilist olemust. Kirikuvastane raamat «Tünnilugu» oli tugev hoop religiooni aluste pihta. Satiirilises romaanis «Gulliveri reisid» valis Swift vihase kriitika märklauaks Inglise ühiskonna pahed, ta ei uskunud inimese arenguvõimalustesse niisuguses ühiskonnas. W. Scott hindas kõrgesti Swifti humanismi, tema leppimatust võimude ning kirikumeestega, kirjaniku suurt kujutlusvõimet, keele tohutut rikkust, tegelaskujude mitmekesisust ja kordumatust. Satiirimeistrina valdas Swift suurepäraselt hüperbooli, allegooriat, šarži ning groteski. Ta naer muutus samasuguseks kõuemürinaks nagu Rabelais'l. See on kibe naer, mis peaaegu alati läheb üle sarkasmiks või ägedaks poleemikaks; ülirikkast kujutlusvõimest võrsunud tabavad võrdlused ja peen iroonia loovad meeldejäävaid pilte.

Swift andis esimesed mõjuvad löögid inglise klassitsismi pihta. Kui «Raamatute lahingus» jagas Swift veel Boileau ja Pope'i vaateid, siis juba «Tünniloo» vahefragmentides taunis ta 1660. a. järgneva inglise kirjanduse haletsusväärset olukorda. Vähestes kirjandusteooria küsimusi puudutavates artiklites võttis ta sõna inglise kirjakeele uuendamise ja rahvakeele kasutamise poolt ning stiilide täpse piiritlemise vastu, samuti naeruvääristas ta antiikaja kummardamist (artiklid «Kõrgemast seltskonnast isiku laul», «Inglise keele parandamise ja reformimise ettepanek»).

* R. Fox, The Novel and the People, Moscow 1956, lk. 89—90.

Jätkates Shakespeare'i traditsiooni võitles Swift selle eest, et ühiskondlik arvamus vabaneks ebausust ja kunst religioonist. «Gulliveri reiside» kompositsiooni ning stiili mitmepalgelisus ja monarhiavastasus olid samuti hoop klassitsismi pihta, mis nõudis ranget harmooniat, loobumist kirglikkusest ja liigsest lürismist, «madalatest» sõnadest ning väljenditest jms.

Defoe seiklusromaanid ja Swifti kibeda satiiri vahetasid inglise valgustuse uuel etapil välja olustikuline perekonnaromaan ning sotsiaalne olustikuromaan. Seega saavutas žanr uue ja kõrgema arenguastme.

Esimesena tajus vajadust kujutada «tundeelu» sentimentalismi rajaja S a m u e l R i c h a r d s o n, kes pani aluse perekonnaromaanile. Pöördudes romaanis inimese sisemaailma ja südame poole, demokratiseeris Richardson ühtlasi kirjandust, kuna tema kangelane oli uus — kodanlane ja lihtklassi inimene (Clarissa Harlowe, Pamela). Kirjaniku tähelepanu koondus kodanlase ning aristokraadi eluolule, nende moraalile ja psühholoogiale. Scott kirjutas Richardsonist, et «ta oli arvatavasti esimene nende autorite seas, kes heitsid kõrvale romaani paraadvälimuse kogu selle mõttetusega ja pöördusid inimese südames ärganud tunde poole».

Inglise nüüdiskriitik Jackson kirjutab oma raamatus «Vanad ustavad sõbrad»: «Richardson avastas uue ajastu, näidates, et romaani kangelannaks võib niisama hästi olla toatüdruk kui hertsoginna... Smollett viis selle ajastu lõpuni — tema teose tegelane on juba lakei...»

Richardson taipas õigesti aja nõuet ja võttis oma kangelase alamast klassist, kasutades sealjuures vana, XVII sajandi romaani tehnikat, s. o. kiriromaani žanri, kus tegevuse arenguga otseselt seotud liiniga kaasneb suur hulk tähtsusetuid detaile ning tähelepanekuid. Richardson ei suutnud vabaneda ka klassitsistliku esteetika mõningatest puudustest: negatiivsed tegelased eraldas ta järsult positiivsetest ja kuritarvitas õpetlikkuse elementi. Ta käsitles ainult perekonnaelu ja tema positiivne tegelane oli ebausutavalt tundeline. Ka tema kohta käivad sõnad, mis Tšernõševski lausus vene sentimentalistide kohta: nende tunded «olid tõepoolest maniilovlikud». Richardsoni püüd lepitada ühiskonda lõhestavad vastuolud moraalse enesetäiustamisega ja religiooni jutlustamisega aitas kaasa sellele, et ta teosed kaotasid peagi populaarsuse ning langesid unustusehõlma.

Inglise valgustusajastu romaan saavutas oma arengu kõrgpunkti näite- ja romaanikirjaniku ning kirjandusteoreetiku H e n r y F i e l d i n g i (1707—1754) loomingus.

Tema romaanides ja näidendites pulbitseb tolle ajastu elu, ta teostele on iseloomulik suur emotsionaalsus ja kunstimeisterlikkus, mille aluseks oli rahulolematus tegelikkusega, poolehoid rahvale ning viha kõigi igandite vastu nii sotsiaalpoliitilises elus kui ka esteetikas. Samal ajal jäi Fielding optimistiks: erinevalt Swiftist

ei kaotanud ta lõplikult usku ühiskonna progressisse ja säilitas ühtlasi kodanliku korra elujõu illusiooni.

Kunstnikuna oli Fielding novaator, teda võib pidada sotsiaalse olustikuromaani loojaks. Erinevalt Richardsonist ründas ta julgelt puritaanide vagatsemist, kodanluse teesklemist, riigiaparaadi äärmist korruptsiooni, mis tema ajal oli juba igapäevane asi, kirjeldas tõetruult rahvamasside kohutavat vaesust, lühidalt: tegi kõike seda, mille ees seisatusid kõik mõõdukad valgustajad — Steele, Addison, Richardson ja Lillo.

Nagu Swift nii ka Fielding välistas religiooni oma loometööst ja esteetikast ning astus satiirides välja võltsvagaduse ja vaimupimeduse vastu. Religiooni välistamine avaldas erakordselt viljastavat mõju romaani arengule.

Poleemika Richardsoniga õhutas Fieldingit kirjutama paroodilist romaani «Joseph Andrews». Selle teose sissejuhatuses ja kujundite süsteemis peitub sügav ideeline ning filosoofiline mõte. Kritiseerides Richardsoni romaani «Pamela», ründas Fielding kogu valgustajate mõõduka tiiva esteetilisi seisukohti; mõõdukad valgustajad kapituleerusid puritaanluse ees, mida ta vihkas, ja kohkusid tagasi Inglise kodanliku riigi pahede kriitikast. Fielding naeris Richardsoni välja ka kunstilise küündimatuse pärast, selle pärast, et viimane ei tulnud toime oma laialdase elust võetud materjaliga.

Fielding arvustas perekonnaromaani kitsaid raame, heitis kõrvale klassitsistidelt pärit didaktika ning moraaliõpetuse ja kutsus üles õppima Rabelais'lt, Shakespeare'ilt, Cervanteselt elu kujutamist laial sotsiaalsel foonil.

Ta oli esimene suur inglise kirjanik XVIII sajandil, kes näitas oma teostes isikliku elu seost ühiskondlikuga. Tänu sellele tõusis ta peajagu kõrgemale oma kaasaegsetest ja lähenes Byronile ning Scottile. Ega Byron asjata nimetanud Fieldingit täiesti kaasaegseks kirjanikuks ja W. Scott õppinud temalt elu kujutamise kunsti.

Fielding ja tema järel ta kaasaeglane Smollett, kes lõi nn. maanteeromaani, suutsid näidata üksikisiku elu ning saatust sotsiaalsete olude, kommete, religioossete eelarvamuste, tavade jne. taustal.

Fieldingi suurim saavutus oli romaan «Tom Jones» ühes sissejuhatavate teoreetiliste peatükkidega iga raamatu ees. Fielding ise oli täiesti teadlik oma loomingulisest suursaavutusest. Ühes «Tom Jonesi» sissejuhatavas peatükis ta kirjutas: «Ma olen uue žanri rajaja ja mul on vaba voli anda temale seadused, mis mulle aga pähe tulevad.»

Kunsti peamiseks aineks pidas Fielding inimest, kes on «kunsti kõige tähtsam objekt». Ta rõhutas selle teema ammendamatust ning ütles teravmeelselt: «Enne jõuab kokk ära proovida kõik maailma loomsed ja taimsed toiduliigid, kui et kirjanik ammendab inimloomuse erakordse mitmekesisuse.» Fielding astus üles klassit-

sismi vastasena. Ta arvas, et romaani edu sõltub eeskätt kirjaniku andest ja meisterlikkusest, kuna aga klassitsistide normatiivse esteetika järgi on võimalik luuletama õpetada iga kirjaoskajat inimest, kes aga on omandanud luulekunsti reeglid. «Vaimse kostituse kõrge tase ei sõltu nii palju teemast kui autori oskusest seda soodsalt ette anda.»

Fielding võttis eeskujuks Shakespeare'i ja tema loomingumaneeri. Shakespeare'i tegelased on mitmetahulised, nad kätkevad endas valgust ja varju, head ja halba. Sellest, et on vaja järgida elutõde, kirjeldada ilustamata elu vastuolulisi keerdkäike, kõneleb kirjanik «Tom Jonesi» 12. raamatu eessõnas. Ta nõuab, et kunstnik peab eelkõige hästi tundma õppima elu, mida ta kirjeldada kavatseb, ja et ta mingil juhul ei kujutaks seda raamatute või teiste inimeste sõnade järgi. Kahe sajandi vältel oli klassitsistlik kunst kujutanud elu, pöördudes Kreeka ja Rooma poole, või kirjeldanud uskumatuseni idealiseeritud kaasaegsete väejuhtide, kangelaste ning keisrite heroilisi tegusid. Swift ja Fielding olid esimesed suured kunstnikud, kes näitasid inglise klassitsismi ebaloomulikkust ning elukaugust.

Heitnud kõrvale normatiivse esteetika, nõudis Fielding kirjanikult peale kõrge harituse veel «avastamise annet», s. t. kunstnikutalenti, fantaasiat, võimet maalida tegelaskujusid sulega.

Inglise valgustuse kolmandale ja viimasele ajajärgule oli iseloomulik sentimentalismi ülemvalitsus. 50-ndatel ja 60-ndatel aastatel alanud agraar- ning tööstusrevolutsioon (mille tulemusena Inglismaast sai juhtiv tööstusmaa XVIII ja XIX sajandiks) hävitas talupoegade klassi, nn. joomenid. Engelsi sõnade järgi polnud 1825. aastaks maa peal jälgegi sellest klassist, kes oli moodustanud Cromwelli armee põhituumiku.

Künnimaa eraldamine tööstusele toimus Inglismaal erakordselt julmalt. Sajad tuhanded õnnetud ja kodutud inimesed liikusid mööda Inglismaa teid suurte linnade poole, et teenistust ja peavarju leida. Rahva kannatused olid jõudnud äärmise piirini, kõikjal valitses nälg ja vaesus, laienes kuritegevus ja prostitutsioon, tõusis suremus. Sõda Ameerika kolooniatega 1777. a. ja revolutsioon Prantsusmaal 1789.—1794. a. tõmbasid Briti impeeriumi vasturäkivused umbsõlme. Rahvamasside kannatused leidsid vastukaja ideoloogias, eriti kunstis. XVIII sajandi 50-ndateks aastateks oli valgustajate uus põlvkond (sentimentalistid) juba kaotanud usu mõistusesse, kuigi nad uskusid ikka veel kodanluse progressi potentsiaalsetesse võimalustesse ja lähtusid endiselt valgustusfilosoofia sellest teesist, et «inimene on oma loomult hea» ning et pahe on ühiskonnas ainult juhuslik nähtus. Nad ei uskunud enam mõistuse kõikvõimsusesse ja olid veendunud, et «tõeline on ainult tunne, südame käsk». See ennustas juba lähemas tulevikus valgustusliku maailmavaate kriisi. Esteetikas väljendus see püüdes veelgi enam nõrgestada ja lõpuks isegi täiesti minetada klassitsismi mõju.

Uue suuna silmapaistvaim esindaja oli andekas romaanikirjanik Laurence Sterne.

Sterne arendas edasi romaanižanri ja kujutas endisest paremini inimese sisemaailma. Ta romaanid on väga omapärased. Tegelaste läbielamused hõivasid ta täiesti. Tolle aja konflikte tõi Sterne esile eriliste meetodite ja vahenditega. Meisterlikult näitas ta eraomaniku sisemist tühjust, tema ebainimlikku egoismi ning äärmist individualismi, samuti väikekodanlase tühiseid ja mõnikord veidi alatuid pisikirgi.

Sentimentalistlik on ka Oliver Goldsmithi looming. Tema erisugustes žanrides kirjutatud teosed olid teostuseltki erinevad. Kui luuletustes ja poeemides oli Goldsmith sentimentalist, siis draamas ja romaanis esines ta pigem realistina. Oma ainsas romaanis «Wakefieldi kirikuõpetaja» kirjeldab Goldsmith Inglise provintsiväikekodanluse elu.

Sterne'i ja Goldsmithi looминguga lõppes Inglise valgustusajastu romaani hiilgav tõusuaeg.

Defoe, Swifti, Fieldingi, Smolletti, Goldsmithi ja Sterne'i romaanid olid päris revolutsioon Euroopa kirjanduses. Nagu kogu valgustajate kirjandus, nii oli ka inglise valgustusromaan relv võitluses feodalismi jäänuste vastu. Selles oli eriti tugev kriitiline suund, mõisteti hukka sotsiaalset rõhumist ja ebavõrdsust, korruptsiooni, rahvamasside viletsust, aristokraatide julmust ning kodanlaste tundetust. Valgustajad-romanistid ülistasid tööd, humanismi, lihtsa tööinimese vaimuilu, nad avastasid töötegija rikkaliku sisemaailma ja kõrged moraalsed omadused. Ja kuigi valgustusromaani loojaid kütkestas veel illusioon, et kodanlikul korral on ajalooareenil piiramatud võimalused, ning kuigi nad sageli idealiseerisid oma tegelasi, on Inglise valgustuse romaanil siiski püsiv tähtsus, sest ta pani kindla aluse romaanižanri arengule kogu Euroopas.

Ameerika kolooniatega peetava sõja ajal alanud Inglise valgustuse kriis, ebakindluse tunne ja elukorralduse kõikuvus aitasid kaasa sellele, et XVIII sajandi viimasel kolmandikul pöördusid kodanliku klassi ideoloogid ning kirjanikud järjest sagedamini Berkeley idealistliku subjektiivse filosoofia ja religiooni poole. Sentimentalistlikus poeesias ja gooti romaanis, mis tekkis XVIII sajandi viimasel aastakümnel, oli väga suur osa usul, müstikal ning üleloomulikel jõududel. Gooti romaani autorite Horace Walpole'i, Ann Radcliffe'i, Matthew Lewisi ja William Beckfordi teostes saab veriste, salapäraste ning saatuslike sündmuste kujutamine eesmärgiks omaette.

XVIII sajandi viimase kolmandiku juhtivaks žanriks kujunes poeesia. Nimelt luule purustas lõplikult ja jäägitult klassitsismi jäänused kirjanduses ning kunstis. Luules julgesid sentimentalistid ja eelromantikud lõpuks kallale tungida klassitsistide surnud poeetilisele keelele (*poetic diction*).

Kui sentimentaalsed luuletajad ülistasid talupoegade tööd, näitasid lihtsate inimeste väikesi rõõme, väljendasid protesti mõisnike julmuse ja tööliste rõhumise vastu (Goldsmith, Gray), siis eelromantikud äratasid lugejates suurt huvi suulise rahvaloomingu, s. o. pärimuste, muistendite ning vanade ballaadide vastu, ühtlasi rajasid nad teed rahvalikule keelele kirjanduses.

Eelromantism tekkis Inglismaal ja Šotimaal pärast seda, kui Thomas Percy oli 1765. a. välja andnud mitmeköitelise rahvalaulude ning -ballaadide kogumiku. Siit sai alguse uut liiki kirjandus, mis jäljendas vanade rahvaeeposte, -ballaadide ja -laulude stiili, keelt ning vormi.

Suurim eelromantismi luuletaja oli J a m e s M a c p h e r s o n. Ta kogus vanakeldi saagasid ja koostas ning andis välja vanade kangelaslugude ja -laulude kogumiku legendaarse keldi lauliku Ossiani nime all. «Ossiani laulud» vallutasid kogu Euroopa. Nende teoste keele ja stiili, autentsuse ja originaalsuse üle vaidlesid õpetlased ning anti välja eriuurimusi. Et tegemist oli võltsinguga, see tehti kindlaks alles tunduvalt hiljem. «Ossiani laulud» avaldasid mõju paljudele Euroopa ja Venemaa poeetidele. Goethe, Rousseau, Blake, hiljem Puškin ja Heine lugesid korduvalt «Ossiani laule», jäljendasid neid ja mugandasid oma keelde.

Niisama edukalt jäljendas XV sajandi keelt ja stiili luuletaja Thomas Chatterton.

Suurt huvi rahvaluule vastu näitasid ka šoti lauliku R o b e r t B u r n s i teoste kaks väljaannet (1786 ja 1787). Nendega alustas Burns kirjandusliku keele reformi niihästi Šoti- kui Inglismaal. Oma loominguga aitas ta kaasa klassitsismi lõplikule hävitamisele.

Burnsi laulud ja satiirid levisid kiiresti rahva hulgas, neid eteldi pidupäevadel trahterites, lauldi rahvaviisidel jne. Burns suurendas oluliselt lugejate arvu nii Šotimaal, Inglismaal kui ka Ameerikas; oma looming lõi ta eeldused uue, kodanlusevastase kirjanduse tekkimiseks romantismi perioodil.

Omandanud prantsuse, inglise ja ameerika demokraatide ideoloogia, jätkas Burns Swifti ning Fieldingi üritust ning tõi kirjandusse uue kangelase — lihtrahvast pärineva protesteerija ning mässaja, samuti rahvavabastusliikumise juhi. Ta ei kujutanud talupoegi mitte alistuvate ohvritena, keda on murdnud tööstuslik revolutsioon, alandanud mõisnike ning võimude omavoli, vaid erinevate iseloomudega inimestena, kes teavad hästi oma väärtust, kel on tugev tahtejõud, arenenud autunne ja terane loomupärane mõistus; ta kinnitas töötavate klasside moraalset üleolekut omanike klassist.

Burnsi luule oli inglise XVIII sajandi poeesia kõrgpunkt.

INGLISE AJAKIRJANDUS XVIII SAJANDIL

Inglise kirjandusloos pole XVIII sajand mitte ainult romaanižanri suurte saavutuste aeg, see on ka ajakirjanduse tormilise arengu sajand. Nimelt ajakirjandus ennetas paljuski kommeteromaani tematikat ja kujutatavate elunähtuste ringi. Tol ajal ilmus kümneid perioodilisi väljaandeid, iga silmapaistev kirjanik andis ühel või teisel viisil oma panuse ajakirjandusse, kirjutades ajalehele või ise seda välja andes (Defoe, Swift, Fielding, Smollett, Goldsmith jt.). Kõige tähtsamad ajakirjandussündmused langevad sajandi algusesse ja 50-ndatele aastatele. Poliitiline ajakirjandus oli tekkinud juba XVII sajandil Inglise kodanliku revolutsiooni päevil, mil üksteisega vaenujalal olevad parteid hakkasid välja andma pamflette ja uudistelehti. Tolle sajandi lõpul hakkasid ilmuma esimesed ajakirjad: populaarteaduslikud, mis rahuldasid tolleaegse lugeja teadmishimu, või kirjanduslikud, kus leidus luuletusi, jutustusi ning tõlkeid. Kuid mitte neile ajakirjadele ei olnud määratud mängida tähtsat osa inglise kirjanduse ajaloos.

1709. a. aprillis tekkis Londonis uus ajakiri «T h e T a t l e r» («Lobiseja») (tolleaegsed ajakirjad ei erinenud kogukuselt ajalehest ja koosnesid ainult kahest lehepoolest). Selle väljaandjana figureeris Isaac Bickerstaff, tol ajal oli see väga populaarne nimi; tolle pseudonüümi all oli Swift mõni aasta varem naeruvääristanud tuntud astroloogi ja ennustajat Partridge'i. Tegelikult andis aga ajakirja välja **Richard Steele** (1672—1729), näitekirjanik, luuletaja ja viigide partei ametliku häälekandja «The London Gazette» toimetaja. Alates 18. numbrist liitus ajakirjaga Steele'i ammune sõber **Joseph Addison** (1672—1719), samuti poeet ja dramaturg, viigide partei väljapaistev publitsist, üksvahe isegi Suurbritannia riigisekretär. Ajakiri ilmus kolm korda nädalas ja saavutas suure populaarsuse. 1711. a. märtsis tuli selle asemele uus iganädalane ajakiri «T h e S p e c t a t o r» («Vaatleja») (üldse anti välja 635 numbrit), seejärel «T h e G u a r d i a n» («Eestkostja»). Hiljem andsid mõlemad kirjanikud veel eraldi välja mitmeid ajakirju, kuid need ilmusid lühikest aega ega suutnud võistelda eespool nimetatutega, eriti kuulsa «Spectatoriga». Peale Addisoni ja Steele'i oli veel teisi, vähem andekaid kaastöölisi, kes viisid vaid ellu peatoimetaja kavatsusi. Mõned kirjutised trükiti nendes ajakirjades ka Swiftilt, Pope'ilt, Gaylt jt., kuid lõviosa artiklitest kuulus vaheldumisi kirjutavatele Steele'ile ja Addisonile; nemad hoolitsesid ajakirja ilmumise eest ja tegid sellest omanäolise väljaande. Need erinevad andetüübid täiendasid teineteist suurepäraselt: Steele oli temperamentne ning nõukas, ta kirjutas ilma vaevata ja kiiresti, ta artiklid olid küll võib-olla pealiskaudsed, see-eest huvitavad ning leidlikud; Addison aga, kaalutlev ja põhjalik, kaldus rohkem tõsisele mõtisklusele, ta oli väga erudeeritud, ja kui ta mingi teema üles võttis, siis käsitles seda järjekindlalt ning üksikasjalikult.

Erinevalt eelmistest perioodilistest väljaannetest ei olnud need ajakirjad pühendatud ainult poliitilistele uudistele, vaid kujutasid kaasaegseid kombeid, mõnikord satiiriliselt, kuid ilma sapi ja vihata, pigem leebelt. Kõige sagedamini ilmus seal humoristlikke visandeid inglise elust, mis vaheldusid kombeõpetusega ning moraaliarutlustega. Tõsi küll, hoogu sattunud Steele ei suutnud end mõnikord tagasi hoida ja kaitses vihaselt oma mõtteosalisi viige, mis lõpuks põhjustas ägeda poleemika Swiftiga «Guardianis». Tavaliselt õnnestus aga Addisonil teda pidurdada. Nad mõlemad pidasid pärast 1689. a. «toredat revolutsiooni» kujunenud olukorda vastuvõetavaks, kiitsid heaks aadli ning kodanluse kompromissi ja aitasid igati kaasa selle liidu tugevnemisele: «. . . kui mul oleks võimalus valida religiooni ja valitsust, mille all ma tahaksin elada, siis ilma vähimagi kõhkluseta eelistaksin seda religiooni ja valitsust, mis on hakanud kehtima minu maal,» kirjutas Addison «Spectatoris». Nendes sõnades oli ta kreedo.

Esimeses numbris lugejate poole pöördudes tõotas Bickerstaff (*alias* Steele) lugejatele teada anda Londoni populaarseimates kohvikutes kuuldud uudiseid: White'i kohvikust teateid moodidest, armulugudest ja meelelahutustest, St. Jamesi kohvikust kodumaa ning välismaa poliitilisi uudiseid, Willi kohvikust kirjandusmaailma sündmusi. Kuid vähehaaval taandusid need mitmekesised teated ühe kirjutise ees, mis hõlmas kogu numbri ja käsitles üht teemat. Niisugust kirjutist nimetati esseeks (*essay*), mis tähendab «katset», «eksperimenti» *. Nii nimetasid oma töid juba renessansi suured mõtlejad Montaigne ja Bacon, sest tahtsid rõhutada nende uurivat ning analüüsivat iseloomu, nad olid elavalt huvitatud kõigest, mis oli seotud inimesega; nii nimetasid oma teoseid ka ajakirjanike kaasaegsed, näiteks Locke. Esseežanr, nagu ta kujunes välja Steele'i ja Addisoni praktikas, on tegelikult lühike kirjutis ilma mingi temaatika piiramiseta (arutlused inimiseloomust, kirjandusest ja teatrist, olustiku- ning eraelu kirjeldused jne.), ilma kindla kompositsioonita ja sõnastuse reegliteta; kirjutatud on ta elavalt ja sundimatult, igal sammul paistavad välja autori isiksus, tema maitsed, harjumused, kalduvused ning arvamused; ideid toetavad siin kõige mitmekesisemad näited elust, ajaloost ja kirjandusest.

Addison eelistas kirjutada esseid moraalist (tagasihoidlikkusest ja häbelikkusest, noorusest ja vanadusest, armastusest ja sõprusest, enesekindlusest ja jultumusest jne.), samuti allegoorilisi lugusid ja kriitilisi artikleid. Ta püüdis kasvatada lugejate kirjanduslikku maitset ning juhtida nende lugemist. Addisoni vaimustas rahvaballaad «Jaht Cheevioti mägedes» («Chevy Chase»), «Spec-

* Tänapäeva inglise keeles tarvitatakse sõna *essay* siiski peamiselt kirjandusliku terminina, kuigi tal on veidi laiem tähendus kui eesti sõnal «essee». *Tõlkija.*

tatoris» kaheksateistkümnes numbris (!) analüüsis ta Miltoni suurteost, poeemi «Kaotatud paradiis», soovides seda lugejatele arusaadavaks ja lähedaseks teha.

Steele'il õnnestusid paremini elavad humoristlikud pildid ja olustikukirjeldused. Lõbusalt jutustab ta näiteks inimestest, kelle saatus postitõllas kokku viib: rikkast pruudist, kes reisib ema ja vaga kveekeri eestkoste all, ning osavast ja häbematust ohvitseristvärbajast, kes kaasavara lootuses oma trummarist tentsikuga neil kogu aeg kannul käib. Teel kurameerib ohvitser jultunult nii ema kui tütrega ja sõnab, et ta on valmis kihluma ükskõik kummaga kõige lähemas linnas, kuni kannatuse kaotanud kveeker talle korraliku õppetunni annab ja teda häbistab. Teine kord räägib Steele-Bickerstaff oma vana sõbra perekonnast, kus valitseb vastastikune armastus, lapsed austavad vanemaid, naine hoolitseb ennastohverdavalt haige mehe eest; naasnud sealt oma «perekonna», s. t. teenijatüdruku, koera ja kassi juurde, mõtiskleb vanapoiss Bickerstaff kurvalt, et temast ei jää järele ühtegi hingelist. Veidi hiljem järgneb liigutav kirjeldus sõbra naise surmast ja perekonna lohutamatust leinast.

Ajakirja «The Englishman» («Inglane») 26. numbris jutustab Steele madrus Alexander Selkirki loo, kes oli veetnud mitu aastat asustamata saarel. Mõningatel andmetel inspireeris see Defoe'd oma kuulsat romaani kirjutama.

Milliseid teemasid nende ajakirjade esseed ka ei puuduta: Londoni teatrietendused, näitlejate mäng ja publiku suhtumine; daamide tualetid, ilutäpid naiste näol, suured parukad ja uskumatult laiad krinoliinid; tubakakarpe klõpsutavad Londoni keigarid, totralt ehitud, lodevad ning albid; uus mood kaasvestlejat ninast sikutada; tantsusaalid ja lõbustusaiad, Londoni kohvipoed ning nende külastajate kombed, kõige kummalisemad klubid — värdjatele, paksmagudele, kääbustele; kaardipõrgud ja hasartmängud, kodanlasele hirmu nahka ajavad ööhulkurid ning kõrilõikajad, kahevõitlused, vabamõtlejad, ateistid (ajakirjad astusid energiliselt välja inglise filosoofide-deistide ja ateistide ning nende pooldajate vastu, nii näiteks ähvardas neid ajakirja «Guardiani» 14 kirjatükis tule ja tõrvaga tulevane piiskop Berkeley); inglise harimatud, rebasejahti harrastavad mõisnikud ja hariduskūsimused, jutluste pidamise viisid, võhiklikud arstid jms. Sajad niisugused «esseed» annavad koos imetlusväärselt kirju ja väga tõetruu mosaiigi tolleaegsest Inglise elust. See oli kõige mitmekesisem materjal, mida kasutasid inglise romaanikirjanikud XVIII sajandi keskel.

Kuid sellega ei piirdu Addisoni ja Steele'i ajakirjade tähtsus inglise romaani arengus sajandi keskel. Juba «Tatleris» kavatses Steele avaldada väljamõeldud nime all oma kirjutisi, just nagu tuleksid need kindla elulooga, väljakujunenud vaadete ning mait-

sega inimese sulest, kuid päriselt ta seda plaani ellu viia veel ei saanud.

«Spectatori» katse oli palju edukam. Juba esimeses numbris võttis sõna Vaatleja. Ta on pärit vanast suguvõsast; lapsepõlvest peale paistnud silma ainulaadse tõsidusega ja juba kahekuuselt visanud minema kõristi, alati on ta tõsine ja sellepärast on tal kinnise inimese kuulsus. Pärast ülikooli lõpetamist reisis ta mööda Euroopat, viimasel ajal elab aga Londonis, talle meeldib palju ringi liikuda ja vaikides inimeste kombeid tähele panna; ta elab teiste tegude vaatlemisest, vaimusilmas küll sõdur, kaupmees või riigitegelane, ei tee ta tegelikult kunagi midagi. Ainult kitsas sõpraderingis, ühe väikese klubi liikmetele, räägib ta oma mõtetest. Ta on nii palju näinud, lugenud ja mõtelnud, et on nüüd valmis endale etteheiteid tegema vaikimise pärast, ja ka sõbrad kahetsevad, et ta vaatlused on kasutud. Sellepärast otsustab ta inimkonna hüvanguks oma lehte välja andma hakata — temale kui kõrvaltvaatajale on elumängus ekslevate inimeste eksimused paremini näha. See tervet mõistust esindav inimene ongi suure osa esseede fiktiivne autor.

Teises numbris kirjeldatakse klubi alatisi liikmeid, Vaatleja sõpru ja vestluskaaslasi: provintsimõisnikku, kaupmeest, kaptenit, kirikuõpetajat, advokaati ja Londoni keigarit. Nii olid klubis esindatud tolleaegse ühiskonna erinevad elukutsed ja kihid. Kirikuõpetaja ja advokaat olid visandlikud kujud, kuid autorite tõeliseks kordaminekuks oli mõisnik Sir Roger de Coverley.

Mõisnik on peaaegu kuuekümnene. Kunagi noorpõlves, restauratsiooniajal, oli ta seltskonnalõvi, sõi õhtust koos kergete eluviiside poolest tuntud lord Rochesteriga ja isegi võitles duellil; hiljem aga ei vedanud tal ilusa ning isemeelse lesega, kellesse armus. Sellest peale ta lakkas hoolitsemast oma välimuse eest ja jäi ajast maha, ta riided on juba 12 korda moes olnud ja 12 korda moest läinud, ning kui ta Londonisse tuleb, muigavad teised tema vanamoodsuse ning provintslaseveidruste üle. Ta näib olevat killuke ammu minevikku vajunud aegu ja kombeid. Kuid mis sellest! See-eest on ta elurõõmus, heasüdamlik ja seltsiv naljahammas ning lahke peremees, ta rentnikel on kerge elu, teenrid töötavad ta juures meeleldi, jõulude ajal kostitab ta kaksteist päeva järjest oma lauas lahkelt iga vaest.

Me näeme de Coverley't lõunalauda istet võtmas kohaliku kirikuõpetaja ja ta sõbra, noorema pojana päranduseta jäänud aadliku seltsis; mustlaslaagris, kus talle ennustatakse ja samal ajal ta taskud tühjaks tehakse; kirikus, kus ta teraselt jälgib, et keegi jutluse ajal ei magaks. Avameelsushoos jutustab ta nukralt Vaatlejale, kuidas unistas ehtida oma armsat leske, kui see ainult oleks nõustunud tema naiseks saama (tuuleveski tuludest ostnuks ta lehviku, villamüügi tuludest aga vähemalt kolme aasta tagant alusundrukuid jne.), et kui too salakaval leedi teda külastas, siis

rääkis ta nii keeruliselt kõrgematest asjadest, et lihtsameelne mõisnik mitte mõhkugi aru ei saanud ja hoopis segadusse sattus. Sir Coverley on sageli Londonis, kus tal on oma maja, ajab juttu klubisõpradega; paljudes esseedes kõneldakse ta viibimisest Westminsteri kloostris, tema jalutuskäikudest Thamesi kaldal jms. Tragöödia «Õnnetu ema» (Racine'i «Andromache» töötlus) etendusel paneb mõisnik, kes ammugi pole enam teatris käinud, imeks, et ta igast sõnast aru saab. Kõigele reageerib ta naiivselt ja kui Andromache keeldub Pyrrhose naiseks saamast, siis arvab mõisnik, et naine oma otsust juba ei muuda ja lisab: «Kas siis sellisest lesest keegi jagu saab?»

Tegelane muutub iga kirjutisega järjest värvikamaks ja elulisemaks. Lugeja ees avanevad tegelikult päris kommeteromaani leheküljed. Sel on ka oma finaal: mõisnik külmetab, sõites mingile kohtuistungile vaest leske kaitsma, ja sureb. Järgneb matuse kirjeldus, mille oli saatnud kadunu mõisavalitseja. Kuigi provintsimõisnik on naljakas, kohati lihtsameelne ja vanamoodne, on teda kahtlemata kujutatud poolehoiuga ja objektiivselt. Autorid olid küll viigid, kuid sellele toorile on nad andnud märkimisväärselt häid omadusi: ta on anglikaani kiriku kindel poolehoidja, tubli patrioot, tuliselt kaitseb ta oma seisust ja on veendunud, et inglise mõisnikud, «hea pea ja tugeva kehaga inimesed, on inglise rahvuse ehteks». Klubi liikmete hulgas on küll ka mõisniku tõsine vastane. Autorite sümpaatia kuulub temalegi ja teda on kujutatud ilma irooniata — see on kaupmees Sir Andrew Freeport. Kui Sir Coverley hakkas kaupmehi maha tegema, süüdistades neid kelmuses ja öeldes, et inimesed, kelle mõtted on alati seotud rahaga, ei ole üllateks tegudeks võimelised, siis Freeport pareeris selle väite, märkides, et kui maamõisnikud arvutaksid, kui palju lähevad neil maksma jahitrofeed — põdrasarved ning rebasekoonud —, siis pooksid nad otsekohe üles kõik oma koerad. Mitte asjata ei ole tänapäeval paljud džentelmenid sunnitud oma pildigaleriides andma kohta kaupmeestele, kes olid arvestustes täpsemad: tööga varanduse kogunud inimene väärib hoopis rohkem austust kui hooletu mõisnik, kes varandust läbi lööb. Sir Freeport on väga aus ja töökas ärimees, ta ei püüa ülemäära rikastuda ja kavatseb vanas eas ärist loobuda. Ta ülistab kaubandust ja käsitööd, mis aitavad kõige rohkem kaasa riigi jõukuse kasvule. Tal on oma lemmiklaused, näiteks: «Kokkuhoitud penn on niisama hea kui teenitud penn.» Kus ka ei purjetaks Inglise laevad, ikka on nende seas ka auväärse suurkaupmehe omi.

Ent kuidas autorid ka ei ülistaks kaupmees Freeporti, ei suuda ei tema ega Vaatleja võistelda Sir Coverley eluliselt veenva kujuga. Paljud lugejad uskusid, et see tegelane on olemas, kirjutised temast (18 Addisonilt, 8 Steele'ilt, ülejäänud teistelt autoritelt) said nii populaarseks, et need ilmusid mitu korda omaette väljaandena. Sir Coverley on Fieldingi «Tom Jonesis» esineva mõisniku Westerni

otsene eelkäija, esseede sari tervikuna aga valmistas ette inglise kommeteromaani nii süžee kui ka tegelaste kujutamise võtetega.

Steele'i ja Addisoni menu õhutas kirjutama samuti, ent enamik matkijaist ei jätnud jälge inglise kirjanduslukku. Erandiks võib lugeda kolme ajakirja, nimelt «The Rambler» («Ringiluusija»), «The Adventurer» («Seikleja»)*, «The Idler» («Jõudeolija»), mida andis välja autoriteetne kirjanduskriitik, tuntud kirjanik ja inglise seletussõnaraamatu koostaja S a m u e l J o h n s o n (1709—1784). Erandiks on ehk ka näitekirjanik George Colman Vanema ja Bonnell Thorntoni «The Connoisseur» («Asjatundja»). Kõiki neid ajakirju anti välja 50-ndatel aastatel. Johnson jätkas sajandi alguse ajakirjade moraali-jutlustavat tõsist liini, s. o. Addisoni suunda, ajakirjale «The Connoisseur» oli aga lähedasem Steele'i esseede lõbus ning koomiline suund. Neil aastail tegelesid ajakirjandusega ka Fielding ja Goldsmith**, kes arendasid üht viljakamat ja sotsiaalses mõttes kõige tähtsamat traditsiooni XVIII sajandi inglise kirjanduses — Swifti ilukirjandusliku publitsistika traditsiooni.

Fieldingi neljast eri ajal väljaantud ajakirjast oli kõige huvitavam kindlasti viimane, «T h e C o v e n t G a r d e n J o u r n a l». Selles võib leida hulga esseevormis kirjutatud arutlusi moraalist, siin on ka koomilisi visandeid kommetest ning iseloomudest, mitmesuguseid kirjandusalaseid kirjutisi. Sellest kõigest võib järeldada, et kõnealusel ajakirjal oli palju kokkupuutepunkte Addisoni ja Steele'i väljaannetega, samuti Johnsoni ajakirjadega ning «Connoisseuriga». Veelgi enam, ka «Covent Garden Journal» ründas vihaselt vabamõttelisust ja ateismi. Fielding kõneleb siin avameelselt religiooni ülesannetest ühiskonnas: ohjeldada vaeseid, hirmutada neid muinasjutuga tasust pärast surma, hoida neid tagasi võõra vara kallale kippumast. Ometi erines Fieldingi ajakiri mitmeti paljudest tolle sajandi perioodilistest väljaannetest eeskätt sellega, et kirjanik ei saanud vaikides mööda minna rahva vaesusest ning kannatustest.

Oma igapäevases kohtupraktikas puutus Fielding kokku lootusetu viletsusega, meeleheitega, kuritegevuse ja prostitutsiooniga. Ta ei võinud kõike seda rahulikult pealt vaadata ja sellest kirjutamata jätta. Siiski on see, mis ta kirja pani, üllatavalt vasturääkiv, andes tunnistust kirjaniku sisemistest konfliktidest. Näiteks kutsub ta 39. numbris üles kergendama vaeste saatust ja tuletab lugejatele meelde, et ühiskonnas on inimesed nagu ühe organismi osad, sellepärast on inimloomule omane teisi aidata ja head teha. Kui mõni keeldub oma ülejäägidest kas või osakestki teistele andmast, on ta ebaloomulik värdjas. Ta tsiteerib Cicero ja Locke'i

* Ajakirjale «The Adventure» tegi Johnson küll kaastööd, kuid välja andis seda tegelikult John Hawkesworth. *Tõlkija.*

** Goldsmithi tegevusest ajakirjanduses vt. peatükk «Oliver Goldsmith».

autoriteetseid arutlusi ja ütleb: «Kõik need suured inimesed on ühel nõul ses suhtes, et puudusekannatajal on loodusseaduste järgi õ i g u s (Fieldingi sõrendus — *A. I.*) saada abi jõukate inimeste ülejääkide arvel; nendes seadustes ei ole rikastele ette nähtud valikuvõimalust, kas õnnetuid aidata või mitte. Kes seda tegemast keeldub, rikub õiguskorda ja ta teenib p e t t u r i ning ü h i s k o n n a r i i s u j a nime.» Veelgi enam, heategevusest möödahiilimine tähendab eksimist Kristuse ühe käsu vastu ja selline inimene ei ole seda väärt, et teda kristlaseks nimetataks. Nende ridade kirjutaja siirus ja sügav huvi asja vastu on väljaspool kahtlust.

Ent järgmises numbris tutvume lugejate vastukajaga. Üks nendest oli kirjutise läbi lugenud suure rahuldustundega, täiesti nõustunud autori seisukohaga, et heategevus on iga inimese ja kristlase kohus; ta arvab, et pöördumine lugejate poole leiab kindlasti laialdast tähelepanu: tema ise toob selle ürituse heaks oma palved, «millel on hoopis suurem kaal kui sel tühisel veeringul, millega ma võiksin teie üleskutset toetada». Otsustades saatja aadressi järgi (*Lombard Street* 16*), on selle ebasiira kirja autor valevagatseja, kõrgelennulise moraali jutlustaja, arvatavasti mõni liigkasuvõtja või kaupmees. Mida tähendas niisugune kiri? Fielding sai ettekujutuse, kellele ta oli saatnud üleskutse aidata vaeseid, ja silmapilkselt taipas ta sellise ettevõtmise tagajärjetust. Vastustes ei ironiseerinud ta mitte ainult rikaste, kelle südametunnistusele ta oli asjatult koputanud, vaid ka iseenda üle. Fieldingi viimases ajakirjas («The Covent Garden Journal») on koomika hoopis teise intonatsiooniga kui «Tom Jonesis». Romaanis oli esikohal huumor, isegi tigeda iroonia taga võis tunda autori elurõõmu, tema usku heade algete võidusse ja õigluse triumfi. Ajakirjas on aga hoopis rohkem kibedust, swiftilikku sarkasmi; ümbritsev elu, isegi enda jõupingutused vastu seista üldisele künismile ja kiskjalikkusele ning katsed leida mingisugune lahendus rahva vaesuse probleemile põhjustavad tema sünge iroonia. Hoolimata sügavast kaastundest inglise rahva saatuse vastu (1753 avaldas ta «Ettepaneku vaeste hoolekande seaduste parandamiseks» — «A Proposal for the Improvement of the Poor Laws»), vaatamata süngelt pessimistlikule seisukohale Inglismaa olude ja valitseva sotsiaalse süsteemi suhtes oli Fielding ometi kaugel mõttest, et võiksid aset leida mingid otsustavad põhilised muutused või et toimuks murrang väljakujunenud suhetes.

Täpsemalt väljendas Fielding oma suhtumist inglise rahva väljaastumistesse suures ja teatud määral programmilises essees, mis ilmus 47. ja 49. numbris. Autorit paneb imestama vaikimise vandenõu, mis on tekkinud nii võimsa jõu ümber, nagu on seda «neljas seisus». Teaduslikes traktaatides Inglise konstitutsioonist

* *Lombard Street* — tänav Londonis, kus asuvad peamiselt kaubakontorid, pandimajad jne.

võetakse alati vaatluse alla ainult kolm seisust: kuningas, lordid ja kodanlased. Samal ajal aga nõuab rahvaseisus juba ammugi õigust kontrollida teisi, sageli on ta seda tahet demonstreerinud oma relvadega — rusikatega, kaigastega, nugadega, vikatitega jms. Edasi loetleb Fielding inglise rahva kõik suuremad väljaastumised alates normannide vallutustest, sealhulgas ka ülestõusu Wat Tyleri juhtimisel. Kirjanik tunnustab rahva jõudu, ta mõistab, et pole mitte ainult rumal, vaid maa seisukohalt ka traagiline ignoreerida seisust, kes ühel päeval võib õiguskorra terves riigis segi lüüa. Fielding näitab, et mitte ainult ülestõusude ajal, vaid iga tund peab rahvas visa ja lakkamatut võitlust temale vaenulike seaduste vastu, saboteerib valitsuse korraldusi, õiendab arveid nendega, kes nõustuvad hakkama tunnistajateks või informeerijateks, «... ja seadus muutub surnuks ning kasutuks». Tänu vaid niisugustele inimestele nagu rahukohtunik ja sõdur ei ole neljandal seisusel õnnestunud hävitada teisi seisusi riigis.

Niisiis nägi Fielding hästi neid jõude, mis toetasid temaaegset ühiskonda: religioon, seadus ja sõdur. Ta arvas, et ateismi võib levitada ainult rahva hulgas, kus pole eraomandit. Siiski väärib märkimist, et ta ei suutnud hoiduda pilkamast usku, mis tõotab vaestele hauatagust õndsust, ja ironiseeris egoistlike rikaste ning isegi nende kaitse all olevate seaduste üle. «Kui vaesed ja rahvas, mis sellel maal on sünonüümid, hakkaksid kunagi uskuma, et neil on õigus hauatagusele elule, siis kahtlemata nad loobuksid kõigist pretensioonidest selle maailma suhtes. Veel enam, rikkad võiksid siis täiesti rahulikult nendelt siin maailmas kõik ära võtta, kuna oleks ilmne ebaõiglus lasta vaestel nautida nii ühte kui ka teist. Siis oleksid mõlemad maailmad võrdselt jaotatud, ja kuna rikkaid ei või kõige vähemalgi määral süüdistada vaestele kuuluva himustamises, siis on neil täielik õigus pidada endale kõik maapealne ja mitte lubada vaestel sealt endale midagi tahta.»

Ilma et Fielding seda ise märkas, oli ta religiooni kaitsmiselt (9. numbris) järk-järgult üle läinud religiooni kasuistliku ideoloogia paljastamisele. Hiljem näitas ta, et Inglismaa seadused olid palju karmimad kui Rooma õigus, sest ei anna vaestele mingit abi. Fielding kõneleb kerjustest, kes surevad pealinna tänavail, ja sellega seoses tuletab meelde lugu Rooma senaatorist, kes surmanuhtluse asemel saadeti asumisele saarele, kus puudus igasugune võimalus endal elu sees hoida. Kui senaator sai aru, mida niisugune armuandmine tähendab, ütles ta: «Kui te kingite mulle elu, siis andke ka elamisvõimalus.» Sama võisid öelda ka inglise vaesed, nende olukorras oleks surm olnud kõige armulikum otsus. Fielding meenutab siin Swifti kuulsat pamfletti «Tagasihoidlik ettepanek». «Taiplikud» kriitikud kuulutasid Swifti ettepaneku julmaks, kuid Fielding on teisel arvamusel ja esitab vaesuseprobleemi lahendamiseks oma projekti, mis on lähedane surnud satiiriku omale. Ta soovitab naasta paganliku inimohverdamiskultuse

juurde; nii oleks võimalik vabaneda üleliigsetest suudest, vaestele aga oleks selline moodus palju meelepärasem kui aeglane surm kurnatusest. «Praegused julmad Inglise seadused vajavad seda enam religiooni, et kui vaesed kunagi üksmeelselt veenduvad selles, et rikaste poolt nendele määratud koht on tegelikult vaid utoopia, mis hoiaks neid siis tagasi katset tegemast, seda enam, et arvuline ülekaal annaks lootust edule, ja nad ei riskeeri ju millegagi.»

Näib, et Fielding vaidleb siin iseendaga. Mida rohkem ta õpib tundma rahva väljapääsmatut olukorda, seda vähem suudab ta õigustada Inglismaa elukorraldust ja seadusi, kuid tal ei tule pähegi, et võiks eksisteerida mingi teine kord või et rahval võiks olla õigus valitseda. Siit johtub väljapääsmatuse meeleolu, mida on tunda kõige aktuaalsematele ja valusamatele küsimustele pühendatud artiklites, siit ka sarkasm ja kibe iroonia Swifti vaimus. Oma seost suure satiirikuga tunnustas ka Fielding ise. «Surematu Swifti nimi ilmub teistest sagedamini ajakirja veergudel ja alati mainitakse seda austuse ning armastusega. Kuid mitte ainult sõnad, vaid kirjaniku oma looming ja eriti ajakirjandus tema viimastel aastatel kõnelevad kõige veenvamalt sellest, et Fielding oli omaks võtnud suure satiiriku traditsiooni.

XVIII sajandi ajakirjanduse uurimine täiendab oluliselt meie ettekujutusi tolle ajajärgu inglise kirjandusest, inglise romaani allikatest ja mitmesuguste žanride vastastikusest mõjust, samuti kirjanduse traditsioonide ning suundade mitmekesisusest ja inglise valgustuse ühiskondlikest vaadetest. Addisoni ja Steele'i parimad kirjutised on tänapäevani säilitanud vaieldamatu tunnetusliku ning kunstilise väärtuse, ilma ajakirjata «Covent Garden Journal» ei suudaks me küllalt põhjalikult otsustada ei Fieldingi kui kirjaniku ja mõtleja ega inglise valgustuse demokraatliku kirjanduse kohta.

XVIII sajandi viimase kolmandiku lõpuks seda tüüpi ajakirjad pikkamööda kadusid, ja see ei toimunud sugugi juhuslikult. Essee-žanr sellisel kujul, nagu ta esines Addisonil ja Steele'il, ei saanud enam konkureerida tugevate võistlejatega, kes võtsid talt olulise tematika ja sisu. Peale Sir Roger de Coverley't lõi 30-ndate ja 40-ndate aastate romaan tegelasi, keda oli võimatu paigutada lühikesse kirjutisse või isegi tervesse tsüklisse. Kirjavormis essee surusid pikkamööda kõrvale Richardsoni kiriromaanid ja sajandi keskel ehtsad, mitte väljamõeldud kirjad (Chesterfield jt.). Hommikumaa novelli või muinasjutu kujuline essee asendus idamaa jutustusega. Esseistlik kirjanduskriitiline artikkel ei suutnud vägikaigast vedada sajandi lõpul ilmunud esimeste kirjanduskriitiliste ajakirjadega. Lõpuks neelas traditsioonilise essee, kus vabalt arutleti ükskõik millisel teemal, samuti romaan: «Tom Jonesi» kõik 18 raamatut algavad autori esseetaolise pöördumisega lugeja poole. Sellepärast pidigi XIX sajandi ajakirjandus välja töötama uued materjali esitamise moodused ja uued žanrid.

INGLISE XVIII SAJANDI NÄITEKIRJANDUS KUNI GOLDSMITHI JA SHERIDANINI

Inglise XVIII sajandi näitekirjandus ei küüni Shakespeare'i ega tema kaasaegsete loominguni. Võib-olla ainult Sheridani komöödiad ja Goldsmithi «Ta alandub, et võita» on siiani kindlalt püsinud teatrite repertuaaris, teistel on aga peamiselt kirjanduslooline tähtsus. Kuid näitekirjandust tundmata ei ole võimalik saada täielikku pilti valgustusajastu elust ja kirjandusest Inglismaal, pealegi jääksid segaseks teiste Euroopa maade dramaturgia paljud nähtused.

XVIII sajandi algul püüti Inglismaal juurutada klassitsistlikku tragöödiat otsese poliitilise propaganda eesmärkidel. 1713. aastal, kui parteitülid jällegi üsna ägedaks olid läinud, õhutasid viigid **Addisoni** kiiresti avaldama viievaatuselist värsstragöödiat **«Cato»**. Ühiskondlik arvamus oli juba ammu selle poolt, et tuleks lõpetada laostav ning ebapopulaarne Hispaania pärilussõda, kuid viigid pooldasid sõja jätkamist. Viimastel oli vaja oma seisu kuidagi parandada ja valitsevaid toore kompromiteerida näiteks sellega, et vihjati nende salajastele sidemetele pagendatud Stuartitega ja kõneldi nende toetusest riigikorda ähvardavatele jakobiitidest mässajatele. Sealjuures püüdsid viigid näidata endid uue ühiskonnakorra esindajatena, vabaduse ning seaduslikkuse kaitsjatena ja võitlejatena igasuguste katsete vastu taastada Stuartite piiramatu võim või diktatuur.

«Cato» süžee andiski alust mitmesugusteks võrdlusteks ja vihjeteks. Tragöödias kujutatakse Rooma vabariigi ja tema vabaduse vankumatu kaitsja Cato viimset päeva. Senati jäänustega läheb ta varjule Uticasse. Lähenevad võiduka Caesari väed. Ainuvalitsusele püüdlev Caesar ei põlga ühtegi vahendit, talle ei valmista mingit muret sisetülid, mis nõudsid Roomas palju ohvreid. Oma täitmatu auahnuse altarile on ta valmis tooma isegi kodumaa huvid. Cato poolehoidjate read hõrenevad, end osava demagoogiaga varjates püüavad paljud neist teda reeta. Selline künism ja alatus kurvastavad auväärset eakat meest, kuid ei sunni teda oma veendumustest loobuma ega ennast vihatud vastase armu alla andma. Ta eelistab surma. Viimase minutini ei mõtle ta endale, vaid Rooma ja kaasvõitlejate saatusele, keda ähvardab nüüd Caesari kättemaks.

Kuigi Addisoni näidendil oli suur menu ja see tõstis inglaste enesearmastust (neil oli ju nüüd oma kõigi reeglite järgi kirjutatud tragöödia, mitte enam tõlge prantsuse keelest), ei õigustanud ta siiski viigide lootusi. Mõlemad parteid olid oma nime kahekeelsuse ja printsiibitusega määrinud, mõlemas oli palju reetureid ning ülejooksikuid, kes ootasid vaid olukorra selgumist, et erilise riskita teise leeri üle minna. Sellepärast oligi mõlema partei liidrite taktikale iseloomulik kahekordne mäng, mida harrastas kainelt arvestav demagoog senaator Sempronius, kes sõnades toetas Catot, kuigi oli

Caesariga oma ületuleku tingimuste suhtes salaja juba kokku leppinud. Mitte asjata ei kinnitanud nii viigid kui ka toorid, et näidend paljastab vastasparteid. Seda arvamust põhjustas muidugi ka autori enese ebakindel positsioon ja lepitav hoiak.

Näidend kubiseb abstraktseist mõisteist, järjest korratakse sõnu «au», «voorus», «vabadus», «süü», «mäss», «pettus», kuid neil pole kindlat sisu. Addison kutsub üles hoidma «sellise hinna ning verega ostetud vabadust», ta kaitseb 1689. a. kompromissi ja õhutab igati tugevdama seda liitu; ent poliitiliste pisiintriigide olukorras, kui suured sotsiaalsed tormid olid juba seljataha jäänud, polnud Inglismaal enam tingimusi ehtsa valgustustragöödia loomiseks. Vapra Cato tooga oli Inglise poliitikaanidele liiga avar. Addisoni tragöödia jäi ainukeseks tähelepanu väärivaks katseks omas laadis terves inglise kirjandusloos. Heatahtlikult suhtus sellesse teosesse Voltaire, kellel oli revolutsioonieelsel Prantsusmaal õnnestunud klassitsistlikule tragöödiale anda uus, valgustuslik programm.

Sajandi algul tegutses veel mitmeid komöödiakirjanikke, kes olid seotud restauratsiooniaja ideoloogia ning kultuuriga. Tolle ajastu lõbusa kommetekomöödia tegelased on suurilmakavalerid ning hiilgavad daamid, kes tegelevad peamiselt abieluplaanidega, kuid möödaminnes ei jäta vahele ühtegi armuintriigi võimalust; oma lõbujanu kustutamiseks on nad valmis valetama ja reetma; pretensioonikad noored moealbid; kasuahned jumalakartlikud linlased, kes jäävad sageli pigisse ja keda petavad ning pilkavad kavalerid, ja nende kõlvatud naised; hiljuti aadliseisuse saanud ja autori põlguse ära teeninud uusrikkad; kavalad ja nobedad teenrid ning toatüdrukud, kes, nagu see intriigikomöödias peabki olema, härraste armuseiklustest väga toimekalt osa võtavad.

Tegelaste kombelõtvust kirjanikud tavaliselt hukka ei mõistnud, jahti meelelistele naudingutele esitasid nad kui ainsat elumõtet. Nad maalisid väga ilmeka pildi aadlikultuuri mandumisest, selle parasitismist läbiimbunud ja ajaloo poolt hukkumisele määratud keskkonna vaimsest ning moraalsest degenereerumisest. Peeti silmas ka tolleaegset publikut, mis koosnes peamiselt kõrgemast seltskonnast «teatrihaigete» küllaltki piiratud ringist, kelle moraal ei erinenud sugugi tegelaste omast. Pealegi oli suurmaailma elupõletajatel, kelle varandus oli mitmekordselt panditud ja kes ise sageli City jõukaile kodanikele võlgu olid, lihtsalt meeldiv vähemalt laval oma edukate võistlejate häbistamist näha.

Lõbus kommetekomöödia polnud ainult mööduva ajastu kõnekas peegelpilt, sel oli ka teisi mainimisväärseid väärtusi. 1700. a. kirjutas oma viimase, parima komöödia **William Congreve** (1670—1729) — **«Nii käivad maailma asjad»** («The Way of the World»). Autor oli oma päritoluga uhkeldav aristokraat, kes tundis ülihästi inglise ülakihtide häbituid kombeid, kel oli samasugune maitse kui neil, kes võttis osa nende lõbustustest ja kes elu lõpul

külvati üle sinekuuridega. Kuigi Congreve püüdis tõestada, et kirjanduslik töö on talle ainult meeldiv vaheldus, oli diletantism ta teostele siiski võõras. Oma loomingus toetus ta suurepärasele komöödiakirjanduse tundmisele alates Terentiusest ja lõpetades Molière'iga, ta teosed on üksikasjadeni läbi mõeldud, loogiliselt üles ehitatud ja toetuvad peamiselt klassitsistlikule poeetikale.

Congreve'i viimane komöödia ei paista silma mitte ainult meisterlikkuse, vaid ka satiirilise suunitlusega. Teda ei võigi päris komöödiaks nimetada, sest üksikud episoodid on dramaatilised ja äärmiselt pingelised. See johtub tegelaste süngest vihkamisest ja nende püüdest hävitada üksteise varandus, reputatsioon ning ajada nurja armuasjad. Tõelist armastust siin ei ole, on ainult ohjeldamatu himurus. Kõige rohkem aga tuntakse muret raha pärast, millele ohverdatakse kõik sugulus- ja armastussidemed.

Aadliühiskonna kavalerid Fainall ja Mirabell, kes mängivad esimeses vaatuses kaarte, näivad siiraste sõpradena. Nende vestlusest taipab vaataja, et Mirabell on armunud Millamanti, kelle varandust haldab tema tädi, lõbuahne vana leedi Wishfort. Kui tädi ei ole abielu poolt, on tal õigus Millamant poolest varandusest ilma jätta. Püüdes võita leedi Wishforti poolehoidu, kurameerib Mirabell temaga; ent keegi andis vanale daamile teada mehe tõelised kavatsused ja nüüd leedi vihkab teda, on abielu vastu ning lubab Millamanti oma sugulasele naiseks anda. On tõenäoline, et suur summa raha libiseb käest. Selgub, et vana naise silmad avas leedi Marwood, Fainalli armuke. Teda olevat selleks sundinud kaastunne häbiväärselt petetud naise vastu. Tegelikult on aga põhjus muus, ja seda teab Fainallgi: Marwood ise püüab Mirabelli ja on seepärast otsustanud selle abielu nurja ajada. Et pruudi kaasavara siiski tervelt kätte saada, alusab Mirabell nüüd uut intriigi. Vana leedi juurde tuleb Mirabelli džentelmeniks ümberriietatud teener ja teeskleb armunut. Plaan on järgmine. Mirabell kavatseb kõige kriitilisemal hetkel avaldada vanale daamile «peigmehe» õige nime ja seisuse, siis aga ähvardab selle loo kõigile teatavaks tegemisega, kui leedi Wishfort ei nõustu tema ja Millamanti abieluga ega anna kogu kaasavara. Kõiges selles aitab Mirabelli innukalt tema endine armuke, leedi Wishforti tütar, kes on ühtlasi Fainalli naine.

Kuid Marwood ja Fainall saavad intriigist teada ja räägivad kõigest leedi Wishfortile. Nüüd šantažeerib Fainall omakorda vana daami, ähvardades avalikuks teha tema tütre (s. t. oma naise) armuvahekorrad ja ta kodunt minema kihutada. Küüniliselt ja külmalt formuleerib Fainall oma tingimused: esiteks, vana leedi kohustub mitte kunagi abielluma karistuse ähvardusel, mis jääb Fainalli valida (tähendab, pärast Wishforti surma jääks tema varandus tütre mehele); teiseks, Fainalli naine kannab mehe nimele oma ülejäänud varanduse ja hakkab täielikult sõltuma oma mehest; kolmandaks, pool Millamanti pärandusest antakse Fainallile. Leedi Wishfort on meeleheitel, teda ähvardab laostumine,

ta ei tea, mida ette võtta. Nüüd päästab ta Mirabell, kes saab nii raha kui ka Millamanti.

Finaalis Fainall ja Marwood paljastatakse. Kuigi need eemaletõukavad inimesed on liitlased ja armuvahekorras, siiski vihkavad nad teineteist ja vastastikusest usaldusest ei ole juttugi. Kuid muidugi ei saa siin öelda, et võitis voorus, ja kelm Fainallil on õigus, kui ta lõppstseenis ütleb oma paljastajatele: «Kas teie sellest paremaks saite?» Tõepoolest, kuigi vana leedi pääseb õnnelikult, on ta ometi vastik ja armetu. Ja «kangelane» Mirabell, kellesse autor suhtub hoopis armulikumalt? Tema katkestab õigel silmapilgul külmavereliselt suhted oma armukesega ning annab ta mehele tuntud kelmile ja liiderdajale Fainallile, kusjuures naine abistab teda ka edaspidi intriigide elluviimisel. Isegi Millamant, kes küll ise ei intrigeeri, võtab rahulikult Mirabelli vastu, kuigi tunneb meest põhjalikult. Pärast neid paljastusi, kui tegelaste käitumise motiivid on päevavalgele toodud ja kõik üksteist vihkavad, lõpeb komöödia ballistseeniga ning kõrgema seltskonna viisakusavaldustega. Nii elas kõrgem seltskond ja niisugused olid tema kombed.

Richardson ja Fielding hindasid kõrgelt Congreve'i loomingut. Küünilised ning autud aristokraadid mõisnik B. ja Lovelace, leedi Bellaston ja lord Fellamar nende romaanides on mõningal määral mõjutatud tolleaegsetest komöödiatest. Meisterlikku intriigi ja haaravat süžeed õppisid Congreve'ilt ning tema kaasaegsetelt Goldsmith ja Sheridan; Wilde'i komöödiates ja osalt ka Shaw' näidendites võib selgesti näha congrevelikku toredat dialoogi, kus aforistlikult lihvitud paradoksaalsest repliigist otsekohe kinni haaratakse ja osavalt parafraseeritakse, kus kõigest kõneldakse ühteviisi teravmeelselt, kuigi mitte päris individualiseeritult.

Teoloogi ja puritaani **Jeremy Collieri** vihane pamflett «Lühike ülevaade pühaduserüvetamisest ja ebamoraalsusest inglise laval» («A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage», 1698), mis astus välja restauratsiooniaja komöödia vastu ja nõudis teatri kõlbelist reformi, oli üldrünnaku signaaliks. Näitekirjanikud püüdsid algul ennast kaitsta. Nende komöödiatesse ilmuvad halastamatult väljajoonistatud kodanlased, kasuahned ihnsad petised, kitsarinnalised valevagatsejad, kes pole vähem liiderlikud kui aristokraadid, kuid peidavad oma räpaseid plaane ja himusid silmakirjalike sõnade ning puritaanliku sallimatuse taha, mistõttu nad on veelgi vastikumad. Niisugune on näiteks suurkaupmees Smuggler **George Farquhari** (1678—1707) komöödiast **«Truu abielupaar ehk Sõit juubelile»** («The Constant Couple, or a Trip to the Jubilee», 1699). Kogu näidendi vältel kurdab Smuggler äriasjade, maksude, lõivude ja kahjude üle, ise aga riisub teda usaldavaid inimesi, tegeleb väljapressimisega ja kukub lõpuks suurema pettusega sisse veinimüümisel. Farquhar teadis väga hästi, mis oli inglise kodanlasele elus kõige tähtsam. «Aga kas meie ei maksa teie

elu eest, sir!» hüüab Smuggler ohvitserile, «mõtleks — «paneme oma elu kaalule!» Kuid mina ütlen, et meie paneme oma raha kaalule, ja selles on kogu minu elu ja minu hing.» Ta oskab patustada salaja, vastuseks paljastusähvardusele ta vaid naerab oma ohvrile näkku: «Hävitate minu reputatsiooni! Ha-ha-ha! Ma olen ju usklik inimene, madam, ja olen palju kaasa aidanud kommete parandamisele. Õõnestate krediiti! Ah, vaene madam! Teil on vaid üks võimalus minu poolehoidu võita... Teil on nii õrn võrgutav pilk... Kas teate, et lasksin kõik libud läbi peksta, neil patsid ära lõigata ja minu valdustelt minema saata... Ah, see võrgutav pilk... Ja siis hääletasin teatri hävitamise poolt. Ah, see pilk... Ja peale selle minu enese vaga ning jumalakartlik eeskuju. Ah, need huuled, need huuled!» Kogu XVIII sajandi inglise kirjanduses on raske leida midagi niisama tabavalt sarkastilist.

Oma viimastes komöödiates loobub Farquhar järjest sagedamini traditsioonilisest komöödiasituatsioonist ja kasutab julgesti vahetuid muljeid ümbritsevast elust. Näiteks komöödias **«Värbaja ohvitser»** («The Recruiting Officer», 1706) kujutatakse Inglise provintsi. Siin ei tegele Londoni aristokraadid, vaid talupojad, sõdurid ning ohvitserid, tegevus areneb sundimatult. Ühes teises näidendis lähevad kaks Londoni keigarit, kes on kaartidega oma varanduse maha mänginud, isandaks ja teenriks riietatult maale rikkaid pruute otsima. Paljudes situatsioonides ja tegelastes — teeäärne kõrts, reisijad, röövlid jne. — on aimata sajandi keskel tekkinud koomilist romaani ühes selle rännakuseiklustega. Puritaanide leeri ägedate rünnakute tõttu pidid komöödiakirjanikud oma näidendite moraalikoodeksit vähehaaval muutma, kuigi nad tegid seda vastutahtmist ja kaugeltki mitte siiralt. Siiski oli komöödia saatus otsustatud niisamuti nagu Stuartite ajastu õukonna ning aristokraatia oma, kelle maitset ja kombeid ta ikka veel kajastas. Komöödia kaheldamatu ükskõiksus ühiskondlike probleemide suhtes, amoralism ja naudingute propageerimine olid vastuolus uute moraalinõuetega, mida levitas kodanlus, kes oli juba kanna kinnitanud kõikides Inglismaa elusfäärides, nii majanduses, poliitikas, religioonis, moraalis kui ka igapäevases elus. Drury Lane'i teatri parterisse ja rõdudele tuli järjest rohkem kaupmeheseisusest linlasi ja käsitöölisi, kelle nõudmistega tuli arvestada. Congreve'i, Farquhari jt. komöödiad olid neile võõrad.

Need uued kombed ja tavad said tol ajal sündinud s e n t i m e n t a a l s e õ p e t l i k u k o m ö ö d i a või, nagu teda veel nimetati, p i s a r k o m ö ö d i a peamisteks teemadeks. Esimesi selles žanris töötavaid autoreid oli **Richard Steele**, eriti oma viimase näidendiga **«Häbelikud armastajad»** («The Conscious Lovers», 1722). Juba näidendi esimesed repliigid viivad meid hoopis teise maailma. Uudne on tegelaste elurütm ja sündmuste arengukiirus. Pikkades ja üksikasjalikes monoloogides selgitavad tegelased kiirustamata üksteisele toimuvaid sündmusi. Aadliku-

poja Bevili ja kaupmees Sealandi tütre Lucinda pulmad arvatavasti ei toimu, sest hiljuti nähti Bevilit maskeraadi ajal ühe tundmatu naisega. Sir John, noormehe isa, on seetõttu mures, kuid ei taha poega sundida. Oma kahtlustest kõneleb ta vanale truule teenrile (õpetliku komöödia vältimatule tegelasele). Mis puutub Bevilisse, siis tema on armunud vaesesse ning üksikusse kaitsetusse tüdrukusse Indianasse; ta kardab küll sõnakuulmatusega isa kurvastada, ent ei taha ka abielluda ainult varanduse pärast ja hoopiski ilma armastuseta. Ta on igati Richardsoni romaani ideaalse kangelase sir Grandisoni eelkäija. Meenutagem, et restauratsiooniaja komöödiates ei vallanud ühtegi tegelast niisugune ebamõistlik kirg, ükskõik kuidas moraalsed kahtlused neid ka ei piinanud.

Kaupmees Sealand on samuti positiivne tegelane, ta on eelkõige aus, rangete moraalireeglitega kommersant. Tema kuju on esimene nende kaupmeeste reas, kes oskasid au säilitada ja ka kapitali koguda ning kes peale selle õpetasid kõigile elutarkust. Ta on tulvil enese- ja, mis niisama tähtis, seisuseväärikust, ei häbene oma ametit ega lihtsat päritolu. Lõpuks selgub, et Indiana on Sealandi kadunud tütar. Niisuguste näidendite ja hilisema melodraama vältimatu koostisosa oligi saatuse tujukuse tõttu paljudeks aastateks lahutatud vanemate ning laste lugu, kes leidsid üksteist kohustuslikus pateetilises stseenis kas sõrmuse, medaljoni vms. abil. Näidend lõpeb aadlikupoja Bevili ja kaupmehetütre Indiana abiellumisega, mis ilmselt kajastab 1689. a. kuulsa revolutsiooni tagajärgi.

Näidendi iga episood peab illustreerima ideaalse Bevili vankumatut moraali ja õilsust. Kui silmas pidada tema noorust ja kirge, siis käitub ta imetlusväärse tagasihoidlikkusega, taktitundeliselt ning mõistlikult. Ta vestlused Indianaga on äärmiselt õpetlikud, iga lause meenutab sententsi tol ajal levitatud taskuformaadis õpetusraamatutest. On raske uskuda, et nii tõsiselt arutlevad noored kirglikud armastajad, mitte aga elukogenud vanurid.

Ikka sagedamini jõudis lavale ka õpetlikule komöödiale lähedane k o d a n l a s e d r a a m a, mis on seotud lojaalse ja jõuka Londoni juveliiri **George Lilloga** (1693—1739). Tema parim näidend on **«Londoni kaupmees ehk George Barnwelli lugu»** («The London Merchant, or the History of George Barnwell», 1731). Näidendi eessõnas avaldab Lillo küll austust sellistele tragöödiatele nagu «Cato», kuid vaidleb siiski vastu nende traditsioonilele kujutada ainult valitsejaid, väites, et «tragöödia ei kaota oma väärikusest midagi sellega, kui ta ka laiemate rahvahulkade elutingimusi kajastab».

Näidendi tegevus toimub XVI sajandil, Inglise sõjalaevastiku ja Hispaania Võitmatu Armaada otsustava lahingu eelõhtul. Muide, peale otsese märkuse ei ole näidendis ühtki vihjet tollest ajalooepohhist. Juttu on siin kogenematust, naiivsest, kergesti armuvast

18-aastasest poesellist Barnwellist, kes on sattunud küünilise ning liiderliku Millwoodi küüsi. Naine õhutab noormeest algul peremeest röövima, hiljem aga onu tapma, misjärel mõlemad satuvad võllasse. Dramaturgiliselt on näidend kohati abitu. Lillo ei oska veenvalt põhjendada tegelaste käitumist ja pingeliste episoodide kujutamine asendatakse igavate kirjeldustega. Nii näiteks jääb Barnwell näidendi lõpuni positiivseks, mõrva sooritab ta nagu meeltesegaduses, milleni Millwood ta viis. Ent kuidas õnnestus naisel seda tallekest sundida niisuguseid asju ette võtma, seda Lillo ei näita; küll aga kõnelevad teenrid vaatajatele, kuidas Barnwell kannatas, endale vastu rinda tagus ja oma juukseid katkus.

Vähe sellest, et näidend pole kunstiliselt küps, konflikt ise on tragöödia jaoks liiga tühine. Inimkannatuse põhjusi on kahandatud, probleemide haardeulatust ahendatud, eriti võrreldes Shakespeare'iga. Liiga lihtsad on retseptid, mille abil autori arvates on võimalik traagilist kokkupõrget vältida: hoia eemale halbadest ilusatest naistest, ära aja taga naudinguid, väldi tegevusetust, ole täpne raamatupidamises... Selle kaine ja praktilise «rahumeelse varandusekogumise» ajastu probleem, «tormi ja tungiga» juba hüvasti jätnud inglise kodanlase huvide, plaanide ning tegevuse piiratus põhjustasid ka uue žanri kitsad piirid.

Tervete stseenide vältel sisendab Barnwelli peremees Thorowgood (tema ongi Londoni kaupmees, ta nimi tähendab «läbini hea») oma teisele poesellile Truemanile («tõeline inimene») ja seega ka vaatajale, kui tähtsat osa mängib ühiskonnas kaupmeheseisus, kuidas ta aitab kaasa maa jõukuse kasvule ja kui patriootlik ta on. Alles hiljuti oma seisuslikud õigused maksma pannud inimestel oli muidugi hea meel kuulda lavalt nii meelitavat hinnangut, selles oli näidendi suure menu ja laialdase vastukaja üks põhjusi. Religioosne õpetlikkus ja moraliseerimine olid kooskõlas kui mitte selle keskkonna veendumustega, siis vähemalt juba sisseharjunud puritaanlike kirjanduslike stampidega.

Kui Lillo teose tegelane räägib sellile, et ei õpetanud talle kauplemise saladusi õpetamaks teda piiritult rikkaks saada ja ainult selles oma elu mõtet näha, kui kodanlikku keskkonda kujutatakse kõige kõrgemate kõlbeliste normide kehastusena ja Barnwelli langust põhjendatakse just kõrvalekaldumisega nendest normidest, siis saab eriti selgeks, kui võlts on alus, millele näidend toetub, ja on ilmne, et tegelikkuse realistlikul kujutamisel on selles žanris kindlad piirid.

On huvitav märkida, et ainult musta värviga joonistatud Millwood, see pahelisuse ning pahatahtlikkuse kehastus («kurat», «koletis»), nimetab asju õigete nimedega ja tõstab veidi katet selle keskkonna kommetelt. Ta ütleb, et ahnuse, julmuse ja kättemaksuhimu võttis ta üle inglise kirikuisadelt, võimumeestelt õppis oma süüd nende kaela veeretama, kes milleski süüdi ei ole, kohtunikelt aga ebaõiglust. «Teie seadused, millega te nii väga kehklete, ei ole

muud kui lollpeade tarkus ja argpükside vaprus, kõigi teie alatuste abivahendid ja varjajad! Nende abil te karistate teisi asjade eest, mida te ise igal sammul teete või teeksite, kui vaid oleks vastav juhus. Kohtunikust, kes karistab vaest varguse eest, saaks enesest varas, kui ta oleks vaene. Nii te elate, üksteist pettes, piinates ja hävitades...,» ütleb Millwood otse näkku vooruslikule Thorowgoodile. Kuid need kõige tugevamad ja realistlikud mõtted teeb nulliks autoripoolne suhtumine: Millwoodi pahameel esitatakse hukkaläinud naise raevuhoona, nagu oleks Millwoodi haaranud viha kogu maailma vastu ja nagu oleks talle võõras kristlik leplikkus.

Mida uut tõid kirjandusse sentimentalistlik komöödia ja kodanlasedraama? Need näidendid suhtusid tõsisemalt ellu, õpetasid kõrget moraali, propageerisid vanemate ja laste vastastikust austust, armastust, mitte aga kasuarvestusest dikteeritud abielusid; need näidendid polemiseerisid aristokraatlike arusaamadega päritolust ja aust, kritiseerisid aristokraatlikku suhtumist inimese tegevusse, sealhulgas ka kauplemisse. Üldse olid need teosed demokraatlikumad. Neis püüti igati rõhutada vooruslikkust, vastastikust austust, usaldust teiste inimeste moraaliprintsiipide vastu, delikaatsust ja perekonnakultust. Nüüdsest peale sai kodanlikust keskkonnast pilkeobjekti asemel eeskujuväärne ühiskondlik nähtus. Tegevus kandus suurilma logelejate luksuslikest korteritest, lõbustuskohtadest ning kuningalossidest Londoni kaupmeeste ja äritegelaste majadesse. Intriig lihtsustus, tavakohane armastuse keerdsõlm, lõputud ümberriietumised ja muud aegunud võtted kaotasid oma tähtsuse; dialoog muutus lihtsamaks, ühendades arukust tundelisusega ja pisaraterohke pateetikaga. Dramaturgia lähenes samm-sammult igapäevasele elule ja muutus realistlikumaks.

Kuid kahjuks oli nende näidendite kõrge moraal kõige sügavamas vastuolus inglise kodanluse eluga. Soovitav esitati tegelikult eksisteerivana. *City* «ausad» kaupmehed ja pankurid riisusid kolooniates ning petsid pealinnas, nende puhas perekonnaelu oli näiline, üllaid tundeid hävitati varjamatu ahnuse ja kasuarvestusega. Kõik see vähendas tunduvalt Inglismaa tegelikkusest joonistatud pildi objektiivsust. Loobudes paljudest vananenud tavavõtteist, heideti kõrvale ka meisterlik lavaintriig ja sädelev dialoog, millega paistsid silma vastaste komöödiad. Siiski vastas uus suund ajavaimule ning suure osa vaatajate nõuetele. Küllaltki kaua aega, kuni 60-ndate aastate lõpuni, oli see juhtiv suund Inglise laval. Mõlemad žanrid äratasid suurt tähelepanu ka Euroopa mandril, kus nad avaldasid märgatavat mõju valgustusdramaturgia arengule. Inglaste traditsiooni võttis üle näitekirjanik ja teatriteoreetik Diderot, üks Lessingi varasemaid näidendeid «Miss Sara Sampson» on kirjutatud Lillo draama otsesel mõjutusel.

XVIII sajandi 20-ndatel ja 30-ndatel aastatel puhkes õitsele veel üks dramaturgia žanr, mis oli omane ainult Inglismaale, b a l-

laadooper. Nii nimetati proosanäidendeid, kus oli ka laule ja duette, seega vastaks ta hilisemale muusikalisele komöödiale. Need olid peamiselt kiiresti kirjutatud paroodiad, sest neid vajati satiiriliseks poleemikaks võistlevate kirjanike ning teatritega. Sellepärast polnud suurel osal neist näidendeist erilisi kunstilisi väärtusi, kuid meeldisid muusika tõttu. Aariate tekstid olid üldtuntud laulude või ballaadide variatsioonid (siit tuli žanri nimetus). Uued sõnad olid sisult vastuolus nendega, millega oldi harjutud, ja see tekitas koomilise efekti. Ballaadooper oli alati aktuaalse temaatikaga, tulvil läbipaistvaid vihjeid hiljutistele kõigile teadaolevatele sündmustele või kallaletunge üldtuntud isikutele. On loomulik, et kui kadus näidendi kirjutamise otsene põhjus, siis kadus ka vaataja huvi selle lavateose vastu. Erandiks olid ainult väga vähesed näidendid, mis ulatusid paroodia piiridest kaugemale ja saavutasid suurema tähtsuse. Nende seas oli silmapaistvam John Gay (1685—1732) «Kerjusooper» («The Beggar's Opera», 1728).

Luuletaja, näitekirjanik ning valmimeister John Gay oli Swifti sõber ja kuulus Martin Scribleruse nimelisse kirjandusklubisse, mis oli koondunud suure satiiriku ümber. Nimelt Swift oli Gayle andnud mõtte kirjutada, nagu ta seda ise nimetas, Newgate'i pastoraali, s. t. armastusnäidendi, mille tegevus toimub ebatavalises olustikus, hulkurite, kurjategijate ja võlgnike osavõtul, keda peetakse Londoni Newgate'i vanglas. Selline kavand andis võimaluse välja naerda teatristampe ja läägeid konventsionaalseid stseene, pealegi meelitab ebatavaline süžee ligi vaatajat. Näidendis antakse väga värvikas pilt Londoni põhjakihtidest, tegelasteks on varastatud esemetega ülalpidamist hankiv linnakodanik Peachum, tema varustajad, kes kuuluvad maanteeröövli Macheathi vargakampa, «kauba» ostjad lõbunaised ja lõpuks Newgate'i vangid. Sellel foonil areneb «liigutav» armulugu: Peachumi tütar Polly armub Macheathisse ja saab vanemate teadmata tema naiseks. Sellest kuuldes on Peachum ja ta naine väga vihased ja annavad Macheathi politseile välja, et niisugusest väimehest lahti saada. Viimast ootab surm. Polly on meeleheitel, alles päris lõpul päästab autor bandiidi, kuid samas naerab ta välja õnneliku finaali. Saatuslikud takistused armastajate teel, vanemate vastuseis, lahusolek, ähvardav surm, ülikurb viimane kohtumine — niisuguseid situatsioone nägi tolleaegne teatripublik küllaltki sageli, eriti itaalia ooperites, mis olid vallutanud Inglise lava. Nüüd aga oli ooperi tegevustik paigutatud ebaharilikku varaste miljöösse. Kui selgub, et Polly pole õrnema soo vastu nõrkust tundva Macheathi ainuke abikaasa ja vangikongi ilmub veel teine, siis rebivad naised mehe peaaegu tükkideks, seejärel tuleb veel neli naist, imikud kätel, ja meeleheitele viidud Macheath palub ennast võimalikult kiiresti võllasse toimetada. Ei ole kahtlust, mis selliste paroodiliste stseenide pilkeobjektiks oli. Ühe pildi finaalis läheb vargasalk saagi järele marsihelide saatel, mis on võetud

Händeli itaaliapärasest ooperist «Rinaldo». Gay ooper kajastas inglise ühiskonna demokraatliku osa võitlust välismaise žanri vastu, mis oli kaugel inglise kultuurist ja elust.

Kuid see ei ammenda veel näidendi mõtet. Kõigepealt on see teos terav sotsiaal-poliitiline satiir. Peaaegu iga stseen piitsutab õukonda, aristokraatide, ametiisikute ja isegi ministrite kombeid, üleüldist altkäemaksuvõtmist ning müüdavust. «Kas on siis olemas niisugune jõud või võim, mis suudab meid lahutada!» hüüab Macheath. «Kergem on ära võtta õukondlaselt tema ülalpidamisraha, advokaadilt pistis või ratsaväeohvitserilt nägus tüdruk...» «Minu tütar peab mulle olema seesama mis õukonnadaam ministrile: ta peab avama ukse kogu kamba juurde,» lausub Peachum. «Õigel ajal ja õigele inimesele antud raha teeb kõik, mida tahad,» arutleb Macheath. Kuid autor ei piirdu ainult nende otseste paljastavate kallaletungidega. Kogu näidendis kõrvutatakse kurjategijate maailma kombeid ministritest ning õukondlastest riisujate käitumisega. Nii laulab sellest Macheath:

Sest kõigi meie jaoks on antud seadus karm,
mis pattu nuhtleb; pahet kärbib surmahirm.
Miks aga uhket aadlimeest ei oota surm,
mis mulle osaks võllas Tyburnis?

Ent kuld, see päästab rikka mehe võllapuust.
Kaks päeva — ja ei jääks vist ühtki aadlimeest,
kui poodaks rikkaid nagu vendi meie soost
ses kurikuulsas võllas Tyburnis.

Näidendi situatsioon juhib paradoksini: bandiidid on kindlalt veendunud, et kui kusagil on veel ausust, siis ainult nende juures: «Kas on meie hulgas sellist, kes poleks valmis sõbra eest surema! Kas on meie hulgas sellist, kes reedaks sõbra raha eest! Näidake mulle õukondlaste kampa, kes võiks samaga uhkustada.» Näidendi lõpul aga konstateerib Macheath kurvalt, et nüüd on kõik inimesed ühesugused ja isegi tema bande poisid ei või enam üksteist usaldada. Tõepoolest, Peachum annab politseile välja teisi bandiite (s. t. oma kaasosanikke), kui nendest on vähe tulu või kui nad ähvardavad teda kompromiteerida, reetmise eest saab ta võimudelt tasu; prostituudid jällegi reedavad raha eest oma endise kallima Macheathi. Peachumi kaasosanik laulab:

Kui juhtub, et elus meid ähvardab oht,
siis aadlike kombed me võtame üle.
Vaid päästame endid
ja reedame vendi,
sest mina ja Peachum,
meil südamed kalgid, kui vaja on tugevat kätt.

Kuid kes on niisuguses moraalilanguses süüdi, vargad või nn. kõrgema ühiskonna inimesed? Lõppdialoogis (dialoogid raamivad näidendit ja on autorile oma vaadete väljendamise vahendiks) märgib Kerjus Näitlejale: «Kogu näidendi jooksul märkasite kõrgema ja madalama elusfääri kommete niisugust sarnasust, et raske on öelda, kes kellelt on moodsaid pahesid õppinud, kas härrad teeröövlitelt või teeröövlid härradelt.» See on küllalt selgesti öeldud. Peachum ja võimuesindaja šerif Lockit on seotud tumedate asjadega, mõlemad on kiskjad, vihkavad ja kadestavad teineteist, kuid sõltuvad teineteisest ja sellepärast peavad tahes-tahtmata kokku hoidma. «Tead, vana,» veenab Peachum Lockitit, «selles tülis kaotame me mõlemad... Sa tead ju väga hästi, et kumbki võib teise suurema vaevata üles puua. Ära ägestu!» Väliselt on Peachum igati Londoni kodanlane, äri on talle kõige tähtsam; tapmine, vargus ja ta oma tegevus ei ole halvemad ametid kui mõni teine; ta mõtiskleb koguni perekonnaaust ja, kavatsedes Macheathi hukka saata, kahetseb silmakirjalikult. Hävitav satiir poliitika ja kommete pihta ongi Gay näidendi peamine väärtus, selles avaldub kõige selgemini Swifti traditsioon inglise dramaturgias.

Ooper oli väga menukas, ainüksi Londonis oli ühe hooaja vältel üle 60 etenduse. Tol ajal võimul olevad viigid said hästi aru, keda autor silmas peab, kuid eelistasid teeselda teadmatust, ent nende juht Robert Walpole, kes isegi tolleaegse korruptsiooni õhkkonnas üllatas kõiki juhtunud kelmustega, viskas esietendusel demonstratiivselt rahakoti lavale. Siiski keelas valitsus Gay järgmise ooperi «P o l l y» (1729). Ballaadooperi žanris kirjutas Gay järel ka noor Fielding, kes taipas niisuguste näidendite suuri võimalusi nii ühiskonna kujutamise kui ka kunstimeisterlikkuse mõttes ja tema käes oleks nende lavateoste poliitiline satiir leidnud ehk vastava kunstilise vormi. Ent valitsuse kannatus katkes, 1737. a. vastuvõetud karm tsensuuriseadus katkestas ballaadooperi arengutee, ühes sellega pandi sajaks aastaks seisma inglise sotsiaalse dramaturgia areng. Gay ooper aga elab tänapäevani laval ja on ikka veel päevakohane. Selle alusel kirjutas kuulus saksa näitekirjanik B. Brecht oma «Kolmekrossiooperi».

XVIII sajandi 40-ndate aastate algusest peale kaotas dramaturgia oma tähtsuse ja andis ruumi romaanile. «Lõbusa» komöödia väljasurnud sentimentaalsed komöödiad ja draamad, mis olid väga populaarsed kodanlaste hulgas, olid selleks ajaks juba oma ideelised ja kunstilised võimalused ammendanud, nad ei kasutanud ära inglise romaani suuri kogemusi ja piirdusid põhiliselt varem käsitletud teemade ning konfliktidega, mis olid käibel juba Steele'i «Häbelikkudes armastajates» ja Lillo draamas. Valgustusromaani saavutuste taustal andis üha enam tunda nende näidendite kunstiline küündimatus ning kujude illustratiivsus, tööstusrevolutsiooni ajastul järjest selgemini esile tulev julmus kodanlikul Inglismaal paljastas kasvavat lõhet kodanlase tegeliku elu ja

tema idealiseeritud kujutamise vahel, tõi ilmsiks süžee valskuse ning kodanliku moraali piiratuse. Sentimentalistlik dramaturgia hakkas tõkestama realismi edasist arengut kirjanduses, seda enam et see žanr vastas väikekodanlase maitsele, kes oli täiesti rahul oma proosalise elulaadi ülesuhkurdatud kujutamisega ja valitsevate klasside kompromissi ning koostöö jutlustamisega, mis oligi suurema osa nende näidendite põhimõtteks. Inglise näitekirjanduse võis päästa ainult otsustav vabanemine sellest suunast, pöördumine Shakespeare'i komöödiate parimate traditsioonide poole, sajandi alguse komöödia ning koomilise romaani kõige paremate saavutuste jätkamine, problemaatika uuendamine ja tagasipöördumine selle žanri rahvalike lätete juurde. Selle ülesande täitiski Goldsmith, tema järel aga veelgi paremini Sheridan.

DANIEL DEFOE

(1661–1731)

Daniel Defoe sündis Prantsusmaalt pärit puritaani väikekaupmees James Foe perekonnas. Ta õppis dissenterite * koolis, kus valmistati ette vaimulikke puritaani kirikule. Kooli õppeprogramm oli ulatuslik. Õpiti geograafiat, ajalugu, filosoofiat ja prantsuse keelt. Ent Defoest ei saanud kirikuõpetajat. Ta hakkas tegelema kaubandusega ja võttis juba noorukina osa Inglismaa poliitilisest elust.

Pärast katoliiklase James II trooniletulekut 1685. a. tekkisid riigis rahutused. James II, kes tahtis Inglismaa katoliseerida ja vana, feodaalset korda taastada, põhjustas oma poliitikaga rahulolematuse kogu maal. 1685. a. alustas hertsog Monmouth ülestõusu kuninga vastu; mässuliste vägedega liitus ka Defoe. Pärast ülestõusu lüüasaamist tuli tal mõni aeg varjul olla.

Inglise parlamendiparteide, suurmaapidajate huve väljendavate tooride ja kõrgkodanlust esindavate viigide võitluse tulemusena toimus nn. kuulus revolutsioon, mis «ühes Oranje Wilhelm Kolmandaga tõi võimule maaomanikest ja kapitalistidest kasulõikajad».**

Defoest sai William III konstitutsioonilise monarhia pooldaja. Vilunud kaupmees, kes püsis kogu aeg sündmuste keskpunktis, kirjutas ta 1697. a. väga huvitava töö «E s s e e p r o j e k t i d e s t» («An Essay upon Projects»), mis on pühendatud sotsiaalse elu puhtpraktilistele probleemidele ning konkreetsetele ühiskondlikele

---

* Dissenterid — valitsevast anglikaani kirikust lahkulöönud protestantlikud eriusulised.

** К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 23, lk. 735.

institutsioonidele. Oma projektis soovitas Defoe asutada hoiukassad, organiseerida sotsiaalkindlustust, anda naistele õigus haridusele ja palju muud. «Essee projektidest» kajastas uue, kodanliku korra huve ja oli valgustusliku iseloomuga.

Uus valitseja William III oli välismaalane. Paljud reaktsionäärid võitlesid kangekaelselt Oranje Wilhelmi vastu. 1701. a. kirjutas Defoe pamfleti **«Puhastverd inglane»**, («The True-Born Englishman»), kus ta ajaloolistele faktidele toetudes tõestas, et mõiste «puhastverd inglane» on väljamõeldis ning illusioon. Nagu näitab ajalugu, kujunes inglise rahvus paljude suguharude ja rahvaste segunemise tulemusena, väidab ta. Samas pamfletis pilkab Defoe kõrgaadli genealoogiat, öeldes: «Meie «põlisaadel» unustab meelsasti, et ta pärineb maailma kõige kuritegelikumast rahvusest, varaste ja tapjate jõukudest. Kas ta ka teab, et tema suured esivanemad olid vahest prantsuse koka ja itaalia lõbunaise pojad?» Samas kinnitab ta, et «mehe teevad peeriks jultumus ning raha».

See pamflett vallandas pahameeletormi. Inglise aristokraadid olid tulivihased, reaktsioonilised ajakirjanikud avaldasid kirjatöid, kus nad nimetasid autorit «vastikuks käoks, kes rüvetas oma pesa», «kärnkonnaks» ja «hollandi joodiku ning inglise kalanaise pojaks».

Lühikese ajaga müüdi pamfletti 80 000 eksemplari. Seda luges meelsasti William III, kes oli varemgi autorit soosinud ja ta pamfletide jaoks isegi teemasid andnud.

Pärast William III surma (1702) õiendas anglikaani kirik dissenteritega arveid.

Daniel Defoe avaldas nüüd mürgise pamfleti **«Kõige lihtsam viis dissenteritest lahti saada»** («The Shortest Way with the Dissenters», 1702). Selle oleks nagu kirjutanud ametliku anglikaani kiriku pooldaja. Hüperbooli ja groteski kasutades paljastab autor siin riigireligiooni esindajate julmust ja silmakirjalikkust. Defoe soovitab jumalateenritele kõige lihtsamat arvete õiendamise moodust võitluses religioossete vastastega: dissenterid tuleb füüsiliselt hävitada, hukata, ja siis pole nad anglikaani kirikule ohtlikud, ironiseeris autor.

Paljud uskusidki, et pamfleti autor on «ehtsa» usu kaitsja. Eriti heakskiitvalt suhtus ettepanekusse «hävitada viimane kui üks dissenter» üks anglikaani kirikumehi Cambridge'ist, kes pidas kirjutise autoriks oma mõttekaaslast.

Peagi said kõik teada, et pamfleti oli kirjutanud dissenter. Kirikumehed ja kõrged ametnikud raevutsesid, sest mõistsid, kui teravmeelselt oli autor nende rumalust ning julmust paljastanud. Anti käsk Defoe areteerida, kuid kirjanik varjas ennast politsei eest. Ajalehes «The London Gazette» avaldati ametlik teadaanne tagaotsitava kohta: «Kõhn meesterahvas, keskmist kasvu, umbes 40 aastane, tõmmu näoga, tumepruunide juustega, kuid kannab parukat, hallide silmadega, kongus ninaga, terava lõuaga ja suure sünnimärgiga suu juures.» Tema tabamise eest lubas valitsus suurt tasu.

Defoe võetigi kinni ja pandi Newgate'i vanglasse. Kohus määras peale trahvi talle veel kolm korda häbipostis seismist. Vanglas kirjutas ta «H ü m n i h ä b i p o s t i l e» («Hymn to the Pillory», 1703), mis toimetati Newgate'ist välja ja sai peagi üldtuntuks.

Defoe seisis häbipostis 29., 30. ja 31. juulil 1703. Sajad inimesed kogunesid väljakule, laulsid «Hümni häbipostile» ja autor külvati üle lilledega.

Võimud olid valesti arvestanud. Nad mõtlesid, et kui häbistavad «ketserit», siis hakatakse teda põlgama ja ta tõugatakse ühiskonnast välja. Kuid kirjaniku mehine võitlus õelate «kirikuisade» vastu kutsus esile rahva poolehoiu.

1704. a. hakkas Defoe välja andma nädalalehte «A Review of the Affairs of France and All Europe» * («Prantsusmaa ja kogu Euroopa sündmuste ringvaade»). Nimetus pidi varjama lehe tegelikku iseloomu ning suunda. Siin avaldati päevakajalist materjali Inglise ühiskonnast. Defoe taipas väga hästi, et kahel juhtival parteil, tooridel ja viigidel, polnud ühiskonna ümberkorralduse radikaalset programmi ja et paljude sotsiaal-poliitiliste päevaküsimuste lahendamisel oli nende positsioon ühesugune. Nii kirjutas ta parlamendivõitluse printsiibitusest: «Igas parteis lihtsalt teesklus ja vastik silmakirjalikkus valitsusest või riigipöördest hoolimata.» Defoe teadis, mis need parteid väärt olid, kuid töötas vahel nende heaks, arvates, et mõlemad teenivad kodanluse huve. Paljutki kritiseerides suhtus ta kaasaegsesse ühiskonda siiski optimistlikult.

Defoe nädalaleht «The Review» oli vaieldamatult progressiivne ajaleht, selle toimetaja aga inglise ajakirjanduse alusepanijaid ja suurepärane esseist. Defoe valdas kõiki publitsistika vorme ja žanre. Ta avaldas märkmeid, esseid, artikleid, pamflette, ülevaateid ja hakkas esimesena Inglismaal kirjutama juhtkirju. Lugejate huvi äratamiseks mõtles ta artiklitele silmatorkavaid ja intrigeerivaid pealkirju: «Tao rauda, kuni see kuum on», «Mis siis saab, kui rootslased ründavad?», «Aga kui kuninganna sureb?».

Sageli imiteeris Defoe meisterlikult eri klassidesse kuuluvate inimeste kõnepruuki, seepärast on ta artiklite, esseede ja pamflettide keel elav ning mahlakas. Ta töötas väsimatult, kirjutades aina igapäevasest elust, ajaloost, religioonist.

1705—1706 andis Defoe välja omapärase teose «Konsolideerija ehk Märkmeid Kuu maailma mitmesugustest sündmustest» («The Consolidator, or Memoirs of Sundry Transactions from the World in the Moon»). Siin on juttu fantastilisest masinast, mis sunnib

* Peagi muudeti pikk nimetus lühemaks — «The Review», mille all Defoe kuulus ajaleht ka üldiselt tuntud on. *Tõlkija.*

mõtlema. «Konsolideerija» ebatavalised sündmused ja olupildid kajastavad tegelikult elu Inglismaal.

Defoe raamatud «Kaubanduse üldajalugu» («A General History of Trade», 1713), «Trükisõna kaitseks» («In Defence of the Press», 1718) olid üldtuntud.

Nagu paljudel teistel valgustajatel olid ka Defoe huvid väga mitmekesised ja teadmised entsüklopeedilised. Ta andis välja ka ajaloolise töö Peeter Esimesest pealkirja all «Praeguse Moskoovia tsaari Pjotr Aleksejevitši erapooletult kirjutatud ajalugu» («The Impartial History of Peter Alexowitz, the Present Czar of Muscovy», 1723).

«Robinson Crusoe». Tõelise kuulsuse ja surematuse tõi Defoele romaan «Robinson Crusoe, Yorgi meremehe elu ja kummalised seiklused Ameerika ranniku asustamata saarel, Orinoco jõe suudme läheduses, kus ta elas täielises üksinduses kakskümmend kaheksa aastat ja kuhu teda oli heitnud laevahukk, milles hävis kogu laeva meeskond, välja arvatud tema ise, ning jutustus tema ootamatust vabastamisest piraatide poolt, tema enda kirja pandud» («The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner...», 1719).

Tol ajal otsisid kodanlikud ettevõtjad üha uusi turgusid. Selleks saadeti teele lugematu hulk kaubandusekspeditsioone. Paljud rändurid sattusid väga kaugetele maadele ja saartele. Briti laevad kündsid kõiki ookeane ja meresid. Inglismaal ilmus palju raamatuid mitmesugustest reisidest. Defoe luges neid teoseid innuga, tema erilise huvi äratas aga Alexander Selkirki seikluste lugu, mis ilmus Steele'i ajakirjas «The Englishman».

Alexander Selkirki seiklused moodustasidki tegelikult «Robinson Crusoe» süžee põhikava. Defoe oli palju reisinud. Ta oli viibinud Hispaanias, Prantsusmaal, Hollandis ja läbi sõitnud kogu Inglismaa. Need reisid rikastasid ta geograafilisi teadmisi ning aitasid tal sügavamale rahva ellu ning hinge tungida.

«Robinson Crusoe» pole mitte lihtsalt ühe inimelu üksikasjalik kirjeldus, see on ka suure kunstiväärtusega teos, milles on ulatuslikke üldistusi. Defoe lõi inglise kirjanduses tegelikult uue romaanižanri, mis kujutas endast seiklusromaani ja sotsiaal-filosoofilise romaani sulamit.

«Robinson Crusoesse» on kätketud tõsine filosoofiline mõte. Teatud määral on autorit mõjutanud John Bunyan, kes oma «Palveränduri teekonnas» («The Pilgrim's Progress», 1678—1684) kutsus inimesi üles enesetäiustusele, loobumisele maistest hüvedest vaimu vabastamise nimel, ja samuti filosoof Bernard de Mandeville, kes «Mesilaste valmis» («The Fable of the Bees», 1714) oli jõudnud kurvale järeldusele, et temaaegse ühiskonna moraali alusmüüriks on pahe.

Daniel Defoe, kes «Robinson Crusoes» käsitles sama inimese täiustumise probleemi nagu Bunyangi, asus siiski teisele seisukohale. Ta leidis, et inimese eksisteerimise eesmärk on loodust ümber kujundav loominguline töö, mis tagab inimestele kõik hüved.

Erinevalt Mandeville'ist, kes pooldas «loomuliku inimese» ideed ja eitas kapitalistlikku ühiskonda, hindas Defoe uusi kodanlikke suhteid positiivselt.

«Robinson Crusoe» süžees on palju ühist mereromaaniga, mida tunti juba Hellases (Heliodorose «Aithiopika»), kuid Defoe tegi ebatavalise jutustuseks tavalisest, «maisest» inimesest, tema muredest, tööst ja lootustest.

Lugejate huvi äratamiseks tavatses Defoe salapäratseda. «Robinson Crusoe» anti välja ilma autori nimeta. Kõigest jutustab peategelane, teos on minavormis. See aitas kirjanikul sügavamalt avada kangelase sisemaailma ja andis teosele vahenditu jutustuse mulje.

Robinsoni lugu pole ei autori ega madrus Selkirki biograafia, samuti mitte inimühiskonna ajaloo illustratsioon; keskne tegelane väljendab Defoe kaasaegsete mõtteid, psühholoogiat ja tundeid. See on konkreetne ja samal ajal kunstiliselt üldistatud kuju.

Kirjas Karl Kautskyle 20. septembrist 1884 avas Engels Crusoe sotsiaalse olemuse. Ta kirjutas, et Robinson on ehtne kodanlane.* Defoe romaani analüüs tõestab selle iseloomustuse õigsust. Robinsoni psüühika on läbini kodanlik. Kui ta pärast laevahukku laevalt kulda leiab, siis ütleb ta filosoofiliselt: «Tühi rämps!.. Milleks mul sind vaja oleks.» Kuid kodanlase praktiline meel võidab, veidi järele mõelnud, otsustab ta siiski raha kaasa võtta.

Romaani kõige poeetilisemad leheküljed vestavad tööst. Lugeja jälgib huviga, kuidas Robinson elu alalhoidmiseks kasutab esialgu juba olemasolevaid loodusrikkusi, hiljem aga suurendab neid loomakasvatuse ja maaharimisega. Defoe kirjeldab detailselt Robinsoni igapäevast tegevust, kuidas ta telgi üles lõi, kollet ladus, tara oma elamu ümber ehitas, paadi tegi, korvi punus, savinõusid põletas, loomi kodustas ja põldu haris.

Crusoe kujus näitas kirjanik feodaalide asemele astunud uue klassi suurepärast omadust, tööarmastust. Robinsonile on töö loomulik vajadus. Sattunud asustamata saarele, Crusoe kohaneb olukorraga ja hakkab pikkamööda loodust ümber kujundama. Ta kütib, kalastab ja lõpuks harib maad. Robinson saab aru, et inimese eksisteerimiseks vajalikke materiaalseid hüvesid võib luua ainult tööga. Sellepärast ta töötab väsimatult päevast päeva. Crusoe on mõistuseinimene, kainelt iseloomustab ta kogu oma tegevust. «Pidasin tähtsaks ainult seda, mida sain kuidagi kasutada,» kirjutas ta oma päevikus.

Robinson teadis, et võitluses elu eest ei tohtinud vääralt tegutseda. Crusoe hindas kõiki sündmusi ja oma tegevust topeltraamatu-

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 36, lk. 181.

pidamise reeglite järgi ning märkis ära, mis tõi talle kasu, mis kahju.

Ka loodust hindab Robinson kainelt, asjalikult, oma kasu seisukohalt. Samuti suhtub ta inimestesse. Ta austab oma abilist Reedet, kuid sunnib teda tegema kõike, mis on kasulik temale kui käskijale. Uhkusega kuulutab Robinson nagu kapitalistlik vallutaja, et tema on «selle maa kuningas ja peremees».

Kuigi Robinson on tüüpiline ettevõtja, on ta psühholoogiliselt küllaltki komplitseeritud kuju. Defoe näitab tema arengut. Noormehena on Crusoe kergemeelne ning kogenematu seiklusteotsija. Elu ja rasked läbielamused teevad ta tahtejõuliseks, tugevaks ning energiliseks. Tal kujuneb realistlik maailmavaade. Elu ise hajutas ta noorusliku naiivsuse ja unistused. Crusoe taipas, et ta peab oma elu eest loodusjõududega võitlema, teisi inimesi oma tahtele allistama, ja alles siis tuleb võit. Individualism ja egoism on tema peamised moraaliomadused. Autor näitab põhiliselt üksikisikut, kes võitleb oma elu kindlustamise eest maa peal.

Defoe romaan on omapärane seetõttu, et hoolimata sündmustiku ainulaadsusest vastab siin kõik tõele. Kuid lihtsast olustikukirjeldusest eristavad teda kujude tüpiseerimine, tegevuse laiahaardeline näitamine, probleemirohkus ja psühholoogiline analüüs. «Robinson Crusoe» faabula koosneb üksikepisoodidest, igaühte neist võiks pidada omaette tervikuks, kuid nad on kõik seotud peategelase tegevuse ning mõtetega ja seetõttu saavad neist suure kunstilise lõuendi, romaani komponendid. Teisejärgulised tegelased on siin episoodilised, nende ainsaks ülesandeks on valgustada peategelase sisemaailma.

Defoe romaani iseloomulikeks joonteks on lakonism, sündmuste peaaegu protokolliline kirjeldamine ja tegelase psühholoogiliste läbielamuste näitamine sisemonoloogide ning päevikumärkmete kaudu. Nappide sõnadega kirjeldab Crusoe päevikus oma elu dramaatilisi sündmusi: «Mu parv läks ümber, ja kogu laadung vajus põhja.» Ei mingeid kurbi mõtteid, ometi on see sissekanne väga emotsionaalne. Looduspildid on Defoel niisama lakoonilised, kuid nad on paljuütlevad ja täpsed. Näiteks: «Kord vaiksel hommikul läksime merele. Kui olime kaldast eemale jõudnud, tõusis nii tihe udu, et maad enam ei näinud, kuigi olime vaevalt poolteise miili kaugusel.» Selles kirjelduses ei ole lopsakaid metafoore ega rabavaid epiteete, kuid nende sõnadega on antud täpne pilt.

Defoe keel on range ja asjalik. Romaanis võib sageli kohata kantseleikeele väljendeid, näiteks: «Ülalöeldut silmas pidades . . .»

Defoe romaan väljendas progressiivseid ideid. Autor andis inimese elule optimistliku hinnangu. Optimismi lätet nägi Defoe kõigepealt selles, et inimene töötab ja tegutseb. Ta oli seisukohal, et kultuur ja tsivilisatsioon parandavad ning rikastavad inimese elu. Sellepärast sattus ta paljude oma kaasaegsetega vastuollu inimkonna ajaloo küsimuste suhtes. Defoe eitas otsustavalt tagasi-

pöördumist minevikku ja kaitses progressi. Kunstilises vormis väljendas ta kodanluse ettevõtlikkust esialgse akumulatsiooni perioodil ja näitas samal ajal tavalist inimest töötamas, tema muresid ja rõõme.

Romaani seikluslik süžee ei takistanud autorit lihtsalt ja realistlikult kirjeldamast igapäevaseid nähtusi. Peategelase käitumise veenev motiveerimine, stiili lihtsus ja loomulikkus — kõik see iseloomustab Defoe omapärast teost.

«Robinson Crusoe» esimene osa on poeetilisem. Defoe näitas ennast siin erakordselt andeka sõnakunstnikuna. See osa tegi autori laialdaselt tuntuks. Edu tiivustas Defoed romaanile järge kirjutama. Suhteliselt lühikese ajaga valmis tal veel kaks osa: «Robinson Crusoe uued, tema elu teise ja viimase poole seiklused tema rännakute ajal kolmes maailmajaos, tema enda kirja pandud» («The Farther Adventures of Robinson Crusoe . . .», 1719) ja «Tõsised mõtted Robinson Crusoe elust ja üllatavatest seiklustest ning tema nägemus inglite maailmast» («The Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe, with His Vision of the Angelic World», 1720).

Nendes osades kirjeldab Defoe Crusoe rännakuid Indias, Hiinas, Siberis ning teistes maades, tema tagasitulekut saarele, kuhu oli asutatud koloonia, ja rahutusi, mida organiseerisid madrus Atkins ning tema kaaslased. Robinson rahustab mässajad, saarel hakkab jälle valitsema rahu. Kõik kolonistid hakkavad elama tema koostatud lepingu printsiipide järgi.

Hoolimata sellest, et kaks viimast Crusoe elu kujutavat osa olid kunstimeisterlikkuse mõttes esimesest tunduvalt nõrgemad, avaldas romaan tervikuna siiski suurt mõju mitmete maade ja ajajärkude kirjanikele.

Jean-Jacques Rousseau nimetas «Robinson Crusoed» «kõige õnnestunumaks traktaadiks loomulikust kasvatusest» ja oma «Émile'is» soovitab seda romaani kui kasulikku ning vajalikku raamatut. Ta kirjutas: «See on esimene raamat, mida loeb mu Émile; kaua aega on see ainuke tema raamatukogus ja hiljem on tal seal alati auväärne koht.»

Belinski märkis selle pealtnäha fantastilise romaani realistlikku olemust.

XVIII ja XIX sajandil ilmus palju ilmselt Defoe mõju all kirjutatud robinsonaade. Kõik nad olid nii ideeliselt kui ka kunstiliselt Defoe romaanist nõrgemad ja väljendasid kirjanike subjektiivseid arvamusi isoleeritud majapidamise eksisteerimise võimalustest.*

* Robinsonaade hakati eesti keelde tõlkima (muidugi saksa keelest) möödunud sajandi algul. Esimesi selliseid jutustusi on teada 1816. a. pealkirja all «Ühhe Angli ma Maddrosi vappar meel ja önnis surm». Säilinud on H. G. Lorenzsonni käsikirjaline eestindus Daniel Defoe ainetel, mis toetub saksa noorsookirjaniku J. H. Campe pedagoogilisele robinsonaadile «Noorem Robinson» («Robin-

Teised romaanid. Peale «Robinson Crusoe» kirjutas Daniel Defoe veel mitu romaani, nende seas on «Kuulsa k a p t e n S i n g l e t o n i elu ja piraatlikud seiklused» («The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton», 1720), «Kuulsa M o l l F l a n d e r s i õnnelikud ja õnnetud seiklused, kes sündis Newgate'i türmis ja oma kuuekümneaastase kireva elu jooksul, kui lapsepõlv maha arvata, oli kaksteist aastat armuke, viis korda abielus, sellest üks kord oma vennaga, kaksteist aastat varas, kaheksa aastat asumisele saadetud Virgiinias, kuid lõppude lõpuks sai rikkaks, hakkas ausalt elama ning suri oma pattusid kahetsedes» («The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders...», 1721), «Auväärse k o l o n e l J a c q u e'i elu ja tavatud seiklused» («The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Colonel Jacque», 1722), «Õnnetoov armastus ehk Lugu mademoiselle de Beleau elust ja mitmesugustest seiklustest..., keda Charles II ajal l e e d i R o x a n a nime all tunti» («The Fortunate Mistress, or.. Lady Roxana», 1724).

Mõned kriitikud on kõiki neid teoseid negatiivselt hinnanud ning varaste, prostituutide ja iga masti avantüristide fiktiivseteks biograafiateks nimetanud. Niisugused hinnangud on üsna pealiskaudsed ja tendentslikud. Defoe romaanid on väärtuslikud eelkõige oma eluläheduse tõttu. Kurjategijate elu kujutades jäi autor truuks elutõele. Oli ju kuritegevus tol ajal paljudes Euroopa maades massiline. Meenutagem vaid selliseid bandiite ja vargaid nagu Cartouche ja Jonathan Wild, kelle nimigi prantslastele ning inglastele hirmu nahka ajas.

Defoe ise õppis põhjalikult tundma kurjategijate psühholoogiat, elu ja kombeid, kui ta Newgate'i vanglas viibis. Kirjanik tundis pikemat aega huvi «kerge teenistuse ning röövelu rüütlite» vastu ja avaldas isegi kirjeldusi Newgate'i vangla sündmustest.

Defoe viimaste aastate raamatud pakuvad huvi ka kunstiteostena. Need võib jagada kahte rühma, kelmiromaanid ja seiklusromaanid. Mõned neist toetuvad ajaloolistele andmetele. Kõik nad paistavad silma omapäraste kunstiliste võtetega. Kirjanik kasutas oma romaanides osavalt ära memuaaride ja mälestuste vormi. Sageli esineb essee elemente. Peaaegu kõiki tegelaskujusid laha-

son der Jüngere»). Käsikiri pärineb aastast 1822—1823, trükis avaldati see lühendatud kujul alles 1842. a. pealkirjaga «Norema Robinsoni ello ja juhtumised ühhe tühja sare peal. Üks wägga armas luggemise ramat, mis issiärranis nore rahva öppetuseks. Saksa kelest Ma kele üllespannud H. G. Lorenzsonn, koolmeister Pernos». Robinsonilugude väljaandmine jätkus sajandi viimasel veerandil lastekirjandusena. Muganduste autorite hulgas on ka E. Bornhöhe, kes tõenäoliselt kasutas ingliskeelset algupärandit (1891). Käesoleva sajandi algul oli «Robinson Crusoe» eestlasel juba tavaline lugemisraamat, iga mõne aasta tagant ilmusid kordustrükid, mainida võiks täielikumat tõlget 1936. aastast. Esimest korda ilmus «Robinson Crusoe» I osa täielikult eesti keeles R. Sirge tõlkes 1950. a. *Tõlkija.*

takse reaalsetes igapäevaelu olukordades, kuigi esimesel pilgul võivad viimased ebatavalised ja fantastilised tunduda.

Defoe teoste sündmustik moodustub sageli ahelepisoodidest, mida seob ainult peategelase elukäik.

Kõik need loomingumaneeri iseärasused tulevad esile **«Moll Flandersis»**. See romaan on kirjutatud lihtsalt ja loomulikult. Defoe oli alati rõhutanud, et kunstiteos peab olema kõigile arusaadav, ja ta ise tegi palju inglise keele demokratiseerimise heaks.

«Moll Flanders» on päevikuvormis romaan. Kirjanik müstifitseeris lugejat nagu «Robinson Crusoeski». Eessõnas ütles Defoe, et ta leidnud Moll Flandersi päeviku ja otsustanud selle avaldada. See lubas tal vabalt kõnelda oma tegelase rõõmudest ja muredest. Jutustus areneb rahulikult, siin ei ole väljamõeldud süžeekäike ega osavalt ülesehitatud kompositsiooni. Päevikutes kirjeldatakse kogu Moll Flandersi elu. See on romaan lihtsa naise moraali evolutsioonist. Defoe näitab, kui hukatuslikult mõjus too ühiskond tavaliste inimeste kõlblusele.

Moll Flanders on varganaise tütar. Kogukond kasvatas teda. Hiljem oli ta rikaste juures teenijatüdrukuks. Uje ja naiivne tütarlaps sattus küünikute ning kiskjalike inimeste hulka. Perekonnas, kus Moll teenis, valitses raha. «Noor naine võib olla piltilus, hästi kasvatatud, teravmeelne, arukas, elegantne ja tagasihoidlik, tal võivad olla kõikvõimalikud toredad omadused, ent kui tal ei ole raha, siis ei ole tal mitte midagi.» Nendes sõnades on väljendatud kodanliku moraali olemus.

Peremehe vanim poeg võrgutas Moll Flandersi ja võttis ta oma armukeseks. Neius tärkas puhas tunne, ta usaldas mehe kätte oma elu ja au, kuid too ei tahtnud abielluda kodutu tütarlapsega ja otsustas anda ta mehele oma nooremale vennale Robinile. Kui Moll Flanders sellest teada sai, kirjutas ta kibedusega päevikusse: «Kui kergesti loobuvad inimesed aust, õiglusest ja isegi religioonist, kui asi oma naha päästmiseni läheb.»

Moll Flanders oli sunnitud abielluma Robiniga. Elanud temaga viis aastat, mees suri ja Moll sai kaupmehe naiseks. Too aga pisteti võlgade eest vanglasse ja Flanders sõitis uue mehega (kes osutus tema vennaks) Virginiasse. Paljude seikluste järel tuli ta Inglismaale tagasi. Nähes enda ümber aina kurjasid ja õelaid egoiste, saab ka temast valelik ning kurjategija.

Moll Flanders nägi küllalt selgesti, et ühiskonnas on kõik ostetav ja müüdav. Ta heidab kõrvale moraalinormid ja usukäsud ning muutub kainelt kaalutlevaks egoistiks. Ainsateks eesmärkideks saab ta endale rikastumise ja lõbu. Karm tegelikkus hajutab kõik ta illusioonid ning naiivsed tütarlapselikud unistused.

Moll muganes ühiskonnaga, kus ta elas. Ka temast sai kiskja. Ta kindlustas elus kanda just sellesama vahendi abil, mida tema vastu oli kasutatud.

Näidates Moll Flandersi moraalilangust ja kõneldes tema elu-

muutustest, mõistis Defoe tegelikult karmilt hukka «maaomanikest ja kapitalistidest kasulõikajate» moraali.

M. Gorki väitis õigesti, et Moll Flanders oli «koletu sotsiaalse korra ohver».

Peatükid, mis näitavad eraomandi laostavat mõju inimese hingeelule, on teoses kõige tugevamad. Kuid romaani lõpp, mis jutustab Molli patukahetsemisest, ei ole psühholoogiliselt motiveeritud ja kõlab võltsilt. Leheküljed, mis kujutavad Flandersi muutumist kurjategijast «pattu kahetsevaks Magdaleenaks», ei veena, vaid kajastavad kodanluse progressi uskuva Defoe illusioone. Siiski on «Moll Flanders» oluline teetähis inglise realistliku romaani arengus.

Defoe teistel romaanidel on palju olulisi puudujääke. Need on laialivalguvad, kubisevad naturalistlikest detailidest, õpetlikest arutlustest, kuigi sisaldavad realistlikke pilte ja kujusid. Eriti peategelase seiklusi Londoni salaurkais ja agulites ning istandustes kirjeldav «Kolonel Jacque», mis on mõningal määral Dickensi «Oliver Twisti» eelkäijaks.

Paljud Defoe romaanid on meisterlikult kirjutatud. Ta loomingu eripäraks on tegelaste elukäigu realistlik kujutamine, nende iseloomu avamine konkreetsetes ühiskondlikes tingimustes ja oskus tüüpilise detaili kaudu näidata nähtuse või sündmuse olemust ning inimese loomust.

Teisejärgulisi tegelasi on Defoe teostes tavaliselt vähe. Nad ainult toovad paremini esile peategelase psühholoogia ning moraali ja sellepärast pöörab autor nendele vähe tähelepanu. Neil on alati vaid abistav funktsioon. Oma peategelaste elust jutustab Defoe ebaühtlaselt. Paljudest aastatest libisetakse üle, kuid see-eest kirjeldatakse täpselt nende biograafia murrangulisi sündmusi.

Defoe kirjutas peaaegu elu lõpuni kõige mitmekesisemaid teoseid. Neis on ohtralt elulähedasi mõtteid, näeme võitlust ebausu ning müstika vastu, autor esineb tööstuse, kaubanduse ja hariduse arendamise pooldajana.

Hoolimata pingelisest tööst ei pääsenud Defoe vaesuse küüsist. Oma elust kirjutas ta:

Nii pole saatus kedagi veel pilganud kui mind,
ma kolmteist korda rikkaks sain, nüüd jälle vaene lind.

Ta suri võõraste inimeste ülalpeetavana 1731. a.

Daniel Defoel ja tema surematul romaanil «Robinson Crusoe» on kindel koht maailmakirjanduses. Tema teosed on tänapäevalgi populaarsed paljudes maades.

JONATHAN SWIFT
(1667–1745)

Jonathan Swift sündis Dublinis Iirimaal. 1682. a. astus ta kolledžisse, kus peamiseks õppeaineks oli jumalasõna, kuid suurema huviga luges Swift luuletusi, romaane ja ajalooraamatuid. Sellepärast lõpetaski ta kolledži raskustega 1686. a.

1689. a. sai Swiftist oma kõrgest soost sugulase William Temple'i sekretär. Temple tundis paljusid inglise kirjanikke ja kirjutas ka ise. Tema mõisat Moor Parki külastasid sageli luuletajad ja kirjandustegelased.

«Tünnilugu». Moor Parkis elades töötas Swift «Tünniloo» («A Tale of a Tub», 1704) kallal. Teos astus välja peamiste religioossete süsteemide vastu.

Swifti ajal tähendas väljend «tünnilugu» seosetut ja korrapäratut teost. Swifti raamat on mosaiikse kompositsiooniga, pole jaotatud peatükkideks, vaid osadeks, siin on hulk eessõnu ja kõrvalepõikeid.

Oma mõtted, arvamused ja hinnangud esitab Swift «Autori eessõnas», «Raamatukaupmehe pühenduses», «Raamatukaupmehe pöördumises lugeja poole», «Läkituses pühendusega tema kuninglikule kõrgusele kroonprintsile» ja arutlustes kriitikast.

Väljendil **«tünnilugu»** oli veel teine, elulisem tähendus. Kui Inglise meremehed kohtasid merel vaala, siis heideti tema tähelepanu eemalemeelitamiseks vette tühje tünne.

Swift pidas tolle aja religioosseid süsteeme tühjadeks tünnideks ja otsustas nende kaitsjad välja naerda. Tegevustiku aluseks võttis ta legendi isast ja kolmest pojast, mis omandas täiesti uue mõtte ja kasvas teravaks kirikuvastaseks satiiriks.

Surev isa pärandas oma poegadele Peterile, Martinile ja Jackile kolm kuube ja palus neid mitte ümber teha. Seitse aastat täitsid vennad rangelt isa viimset soovi, kuid siis hakkas neid meelitama mood ja nad ilustasid oma kuued õlapaelte ning tressidega. Testamenti tõlgendasid nad kõverdi ja leidsid nii õigustust oma käitumisele.

Martinile ja Jackile meenus isa soov ning nad otsustasid oma kuued endisteks teha. Ilustusi ära kiskudes ei teinud Martin kuuele kahju, kuid Jack rikkus selle hoopis ära.

«Tünnilugu» on allegooriline teos. Peteri kujus naeruvääristas autor apostel Peetrust, katoliikluse esindajat, Martinis tundsid lugejad ära protestantismi rajaja Martin Lutheri ja Jackis kalvinismi alusepanija Jean Calvini. Nende isa on aga ristiusu sümbol. Seega lõi Swift nende religioossete süsteemide esindajate tüüpilised kujud.

Vanem vend Peter omandas tühise summa eest terve mandri, hakkas seda jaokaupa müüma ja läks rikkaks. Ta muutus väga auahneks ning uhkeks. Peter kandis kolme üksteise peale asetatud

kübarat (sellega pilkas Swift paavsti tiaarat). Ta leiutas vahendi solkmete vastu (vihje pattude andeksandmisele), universaalse marinaadi (pühitsetud vesi), tegi sosistamisnurga (pihitool), aretas pulle (paavsti bullad). Vennad pidid ta jalgu suudlema, nagu teevad katoliiklased paavsti juures. Kuid siiski ajas Peter nad kodunt minema.

Kalvinist Jackist joonistas autor samuti eemaletõukava kuju. Ilma süümepiinadeta tegi ta alatuid tegusid, kuid enne «laskus põlvili, pööritas silmi ja hakkas paluma». Ta vihkas eredaid värve ning muusikat, inimeste õilsad püüdlused olid talle võõrad.

Protestant Martini joonistas Swift pehmete värvidega. Autor arvas, et võrreldes teiste religioossete suundadega ei olnud protestantism nii absurdne.

Swifti pamfleti ideelise sisu avas omal ajal Voltaire. «Swift,» kirjutas ta, «naeris oma «Tünniloos» välja katoliiklust, luterlust ja kalvinismi. Ta märgib ära, et ei puuduta ristiusku, ja kinnitab, et austas isa, kuigi pojad said ta käest kõvasti vitsu; ent umbusklikud inimesed leidsid, et vitsad olid nii pikad, et puudutasid ka isa.»

Oma teoses ei astunud Swift välja ainult religiooni vastu. «Tünniloos» mõistis kirjanik vihaselt hukka kogu tolleaegse Inglismaa ühiskonnakorra. «Elame väga närusel ajal,» kirjutas ta. Swift väitis kategooriliselt, et «pettus ja uskmatus valitsevad kui epideemia, kui rõuged». Ta pamflett on kibe ja õel satiir rikaste võimu ning Inglise sotsiaal-poliitilise süsteemi vastu.

Mõnikord suunas ta oma satiiri ka konkreetsete isikute pihta. Nii näiteks naeruvääristas ta õukonnateenrit ja kirjanikku John Drydenit, kroonukirikut ja arheoloogi Thomas Rymerit ning filoloogi Richard Bentleyt.

Swift mõistab otsustavalt hukka sõja. Ta kirjutab satiiriliselt sõjakast riigipeast, kes 30 aastat vallutas ning kaotas mitmesuguseid linnu. Ka ei sallinud ta skolastilisi filosoofe, kes kohandasid mitmekesist ja keerulist maailma «oma pikkusele, laiusele ja kõrgusele». Oma ideid väljendab Swift mitmete kunstivahenditega. Sageli tarvitab ta paroodiat, groteski ja hüperbooli.

Swifti sõnavalik on väga rikkalik. Meisterlikult kasutab ta rahvakeelt, samuti religioosset, filosoofilist ning teaduslikku terminoloogiat.

1697. a. kirjutas Swift uue teose «**Raamatute lahing.** Täielik ja tõele vastav jutustus lahingust, mis toimus möödunud reedel vanade ning uute raamatute vahel St. Jamesi raamatukogus» («The Battle of Books...», 1704). Seda pamfletti läbivad elujaatavad ideed, kirjanik vaimustub inimgeeniuse loomingust.

Publitsistika. 1701. a. määrati Swift kirikuõpetajaks Iirimaale Laracori. Tol ajal kirjutas ta peamiselt publitsistlikke töid, milles, nagu ta arvas, saab oma mõtteid kõige selgemini väljendada.

Swifti töö «Arutlus võitlustest ja tülidest Ateenas ning Roomas» («A Discourse of the Contests and Dissensions in Athens and Rome», 1701) kirjeldaks nagu kaugete aegade poliitilist võitlust, tegelikult on see aga väga kaasaegne teos. Autor kaitseb siin viigide parteid.

«Ennustustes 1708. aastaks» («Predictions for the Year 1708», 1707) paljastas kirjanik hüsteerilisi ettekuulutajaid, müstikat ja seletamatute nähtuste uskumist looduses ning inimese elus. See pamflett on julge väljakutse keskaegsele vaimupimedusele.

Tol ajal oli Inglismaal väga populaarne ennustaja ning astroloog Partridge. Ta kuulutas tulevikku ette ja andis välja ennustuste almanahhi. Naiivsed inimesed uskusid teda.

Swift oli ratsionalist, ta teadis väga hästi, et Partridge'i tulevikukuulutustel pole mingit mõistlikku alust, ja otsustas ta paljastada oma «Ennustustes 1708. aastaks» Isaac Bickerstaffi nime all.

Swift ennustas, et 29. märtsil 1708 sureb Partridge ise, aprillis aga puhkeb mahasurutud rahva ülestõus, juulis saavad lüüa usufanaatikud ja lõpuks septembris «avanevad paised Rooma paavsti jalgadel, mis olid talle eelmisel kuul nii palju kannatusi valmistanud, tekivad haavandid, närbuvad koed ja paavst sureb 11. kuupäeval».

Partridge andis avalikult teada, et ei hakka veel surema ja kavatseb palju aastaid elada.

Swift vastas talle teravmeelse pamfletiga «Mister Bickerstaffi esimese ennustuse täideminek» («The Accomplishment of the First of Mr. Bickerstaff's Predictions», 1708), milles ta uuesti naeruvääristab Partridge'i ja tulevikukuulutaja kõnet parodeerides mõistab tema enda suu läbi selle näruse ameti hukka. Partridge ise räägib endast selles pamfletis: «Olen haletsusväärne, õnnetu võhik, mulle on ainult seda alatut ametit õpetatud.»

Need Swifti pamfletid ei olnud kirjutatud ainult mõne konkreetse petturi paljastamiseks, neil oli ka sügavam sisu. Autor andis täpseid hoope müstika ning naiivse imedeusu pihta ja naeris välja legendid ennustajatest ning ettekuulutajatest, kel olevat eriline vaist ja jumalik ettenägemisvõime.

Teoses «Liitlaste ja endise ministeeriumi käitumine praeguse sõja alustamisel ning selle jätkamisel» («The Conduct of the Allies, and the Late Ministry in Beginning and Carrying on the Present War», 1711; jutt on Hispaania pärilussõjast, mida Inglismaa pidas tol ajal Prantsusmaaga) väljendas Swift oma pettumust viigide partei poliitika suhtes ja mõistis hukka vallutussõjad. Autor väidab, et sellised sõjad toovad rahvale viletsust. Pamflett äratas suurt huvi. Teose teine väljaanne osteti ära nelja tunniga.

Seoses tooride võimuletulekuga tõusis Swift samal ajal üheks juhtivaks poliitikategelaseks ja toimetas nende häälekandjat «The Examiner» («Uurija»).

1714. a. määrati Swift St. Patricki kiriku dekaaniks Dublinis.

Inglased olid Iirimaa tegelikult oma kolooniaks teinud ja riisusid iirlasi. Nad pidurdasid Iiri tööstuse arengut.

Swift võttis osa iirlaste vabadusvõitlusest ja kaitses julgesti orjastatud rahva õigust iseseisvusele. Ta teadis küllaltki hästi, millistes ebainimlikes oludes elasid iiri talupojad ja sulased. Juba lapsepõlves nägi ta vapustavat vaesust. Ta otsustas oma kaasmaalaste ning kodumaa kaitseks avalikult välja astuda.

1720. a. kirjutas Swift julge teose «Ettepanek ainult Iiri tooteid kasutada» («A Proposal for the Universal Use of Irish Manufacture»). Selles nõudis ta Iirimaa tööstuse edendamist ja mõistis Inglismaa ekspansiooni otsustavalt hukka. Omapäraselt tõlgendas ta siin antiikaja müüti kudujast Arachnest ja Pallas Athenast. Athena muutis Arachne ämblikuks, kes oma sisemusest vaipu kudus. Swifti järgi oli Arachne Iirimaa, Athena aga Inglismaa. Pamflett anti välja anonüümselt. Inglise valitsus lubas anonüümi paljastamise eest 300 naela.

1724. a. ilmusid **«Kalevikaupmehe kirjad»** («The Drapier's Letters»). Selles pamfletis astus Swift välja aferist Woodi ja tema soosijate vastu, kellele anti õigus müntida Iirimaa jaoks mittetäisväärtuslikku raha. Autor kutsus üles Woodi raha boikoteerima ja paljastas selle majandusmehe tehingud: «Wood oma vasevalajate kambaga mündib raha niikaua, kuni kuningriigis pole enam ainustki teekannu. Las vermivad raha vanast nahast, savist või tänavaporist, las annavad oma rämpsule ükskõik millise nime, olgu see siis gini või liaar, meil ei ole sellega pistmist, kuidas tema või tema kamp sellega hakkama saavad; ma loodan ja olen isegi veendunud, et meie kõik oleme otsustanud mitte midagi tegemist teha ei temaga ega tema kambaga.»

«Kalevikaupmehe kirjades» ei paljastata ainult Woodi tehinguid, vaid rahva ekspluateerimise süsteemi, mille olid sisse seadnud mõisnikud ning lordid. Swift kutsus oma teoses üles võitlusele inglastest orjastajate vastu.

Valitsus püüdis asjatult ohtliku autoriga arveid õiendada. Iiri kehvikud organiseerisid Swiftile kaitsesalga. «Kalevikaupmehe kirjad» olid erakordselt populaarsed. Paljudes Iiri asulates ning linnades tekkisid «Kalevikaupmeeste klubid».

Eriti valusalt satiirilised on esimene ja neljas kiri. Swift nimetab Woodi petiseks ning tühiseks inimeseks. Mister Wood on «inglane, tal on mõjukaid sõpru, ja nähtavasti ta teab, kellele pistist anda, et too sosistaks kõrva teistele, kes võiksid tema eest kuninga juures sõna kosta . . .» Kuningas ei ole oma lähikondlastest parem. Tema ju annab ametikohti valitsejatele ning oma kannupoistele, sellistele nagu lord Berkeley, krahv Pembroke ja krahv Burlington.

Vihaga kõneleb Swift inglise mõisnikest, kes võtavad talupoegadelt kõrget renti, vedades endile väheväärtuslikke münte lausa koormate kaupa.

«Kalevikaupmehe kirjad» on julge ja vihane teos, tulvil sarkasmi ja irooniat, kuid ühtaegu väljendab iga rida autori siirast poolehoidu õnnetule iiri rahvale.

«Gulliveri reisid». 1714. a. hakkas Swift kirjutama kogu maailmas tuntud romaani «Lemuel Gulliveri, esialgu kirurgi, hiljem paljude laevade kapteni reisid mitmete kaugete maailma rahvaste juurde» («Travels into Several Remote Nations of the World, by Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of Several Ships»). Autor lõpetas teose 1726. a.

«Gulliveri reisides» maalis Swift laiahaardelise panoraami elust Inglismaal XVIII sajandi esimesel veerandil. Peategelase fantastilised seiklused, tema rännakud ebatavalistes maades näitavad siiski «tõelist elu», tolleaegse Inglismaa ilustamata tegelikkust.

Esimeses osas «Teekond Liliputti» kirjeldatakse Gulliveri seiklusi Liliputimaal. Kuigi selle riigi kodanikud on väga väikesed, on neilgi kõik normaalsete inimeste pahed.

Liliputimaa on despotismi riik, Inglismaa miniatuuris. Liliputi kuningas on vaid vaksa võrra oma alamatest pikem, peab aga ennast ometi kogu maailma valitsejaks. Swift näitas despootliku süsteemi puudusi ja avaldas tol ajal pühaduse teotamisena mõjuvat arvamust, et monarhiat ei püstitanud mitte jumal, vaid valitsevad klassid ning aadel.

Liliputimaal õhutatakse pealekaebamist, provokatsioone ja areteerimisi. Ministrid peavad täitma monarhi tahet, et aga viimase soovid sageli muutuvad, siis tuleb neil tema kapriise täites ilmutada akrobaadi osavust. Sellised akrobaatlikud ministrid kuuluvad valitseja õukonda.

Liliputimaa poliitiliste parteide esindajad mõtlesid välja oma programmid ja püüdsid lihtsameelseid veenda, et kaitsevad kindlaid printsiipe. Ometi piirdusid nad ainult kõnedega ja tegid tühistest asjadest suuri sõnu. Liliputlaste parteide all mõtles Swift viigisid ja toorisid.

Mitmel pool Euroopas puhkenud ususõjad tõid rahvastele õnnetusi ja kannatusi. Swift pilkas lõputut võitlust stseenides, mis kirjeldavad «ümmarguse otsa» ja «terava otsa» pooldajate lahinguid. «Terava otsa» pooldajad lõid muna katki teravast otsast, «ümmarguse otsa» pooldajad ümmargusest. Kuigi tüli põhjus on naeruväärne, on vastased täis vihkamist. See viha sai hukatusliku sõja põhjuseks.

Liliputimaal valitseva omavoli, lipitsemise ja julmuse õhkkond kajastab tegelikku olukorda Inglismaal XVIII sajandi algul.

Romaani teises osas «Teekond Brobdingnagi», hiiglaste maale, esitab Swift oma teooria mõistlikele printsiipidele toetuvast täiuslikust ühiskonnast.

Swift kujutab Brobdingnagi «loomulike» inimeste riigina, mida valitseb hea valgustatud kuningas, kes on sõja vastu ja pooldab rahu. Kui Gulliver jutustab temale oma kodumaast ja räägib talle dünastiasõdadest, korruptsioonist, poliitilistest intriigidest kui

tavalistest asjadest, siis ütleb Brobdingnagi kuningas, et Gulliveri kodumaa ajalugu on «hulk vandenõusid, mässe, tapmisi, piinamisi, revolutsioone ning väljasaatmisi, Inglismaa kodanikke on aga tabanud ravimatud haigused: ahnus, silmakirjalikkus, sõnamurdmine, julmus, kadedus, himurus ja kurjus».

Kuninga sõnad üllatasid Gulliveri. Ta ei mõistnud, miks igapäevased nähtused ja tavalised sündmused nii väga seda imelikku valitsejat pahandasid. Teenimaks kannuseid Brobdingnagi kuninga ees soovitas Gulliver tal oma võimu kindlustada püssirohu, püsside ja kahuritega. Kuningas lükkas selle ettepaneku tagasi ja sõnas, et sõdadel laseb valla pääseda ainult «õel geenius, inimsoo vaenlane».

Romaani kolmas osa «Teekond Laputasse, Balnibardi, Luggnaggi, Glubbdubdribi ja Jaapanisse» annab tunnistust autori poliitiliste vaadete arengust ja väljendab tema suhtumist teadusesse. Seks ajaks oli ta valgustatud monarhias juba pettunud. See selgub kriitikast peatükis, mis kirjeldab kooli poliitilistele projekteerijatele, kelle tegevus põhjustas riigi täieliku vaesuse ning laostumise.

Paljud lendaval saarel elavad laputalased tegelevad teadusega. Üks nendest rakendas kogu oma jõu ning energia absurdse probleemi lahendamiseks: ta tahtis kurkidest päikesekiiri saada. Teine õpetlane töötas väsimatult projekti kallal, mis nägi ette maja ehitamist alustada katusest, mitte vundamendist. Kolmas teoreetik lahendas vähemalt niisama absurdset ülesannet, püüdes ekskrementidest toiduaineid teha.

Swift vihkas keskaegset obskurantismi, dogmaatikuid, skolastikuid, projekteerijaid. Oma suhtumist nendesse väljendas ta selgesti «Teekonnas Laputasse».

Monarhiat ja aadlit piitsutas Swift eriti kõvasti peatükis, mis on pühendatud võluritele glubbdubdriblastele. Gulliveri palvel näitavad nad temale inimkonna ajalugu. Ta silmade eest libisevad mööda erinevaid ajaloojärke kujutavad pildid. Ta näeb Rooma senati ja Inglise parlamendi istungit. Ent kui Rooma senatisse kogunesid kangelased ning pooljumalad, siis Inglise parlamendis võtsid kohad sisse vargad, riisujad ja mürgeldajad.

Swift kirjutab pahameelega sellest, kuidas tiitleid anti üksikutele, kes tegelesid kupeldamise, sodoomia, verepilastuse ja muude vastikute asjadega.

Autor ei paljastanud üksnes monarhe, feodaale ja kirikumehi, ägedalt kritiseerib ta ka inglise kodanlust. Põlguse ja vihaga kõneleb ta selle klassi ärilistest ning anastuslikest püüetest ja toob päevavalgele kodanlaste ääretu künismi. Kirjanik armastas siiralt oma rahvast. Ta väitis, et Inglise asulate elanikud paistavad silma oma «kommete, toidu ja riietuse lihtsusega, ausa kauplemisega, ehtsa vabadusearmastusega, mehisusega ning isamaa-armastusega». Tol ajal sai Swift tõeliseks vabariiklaseks. Sellepärast vaimustus ta Brutuse mehisest võitlusest vabariiklike ideaalide eest; Brutusel, nagu ta ütles, on õilis nägu, tuline süda ja ta vihkab türanne.

Romaani viimases osas «Teekond hiihnhmide maale» kujutas Swift veel kord sotsiaalsetest vasturääkivustest lõhestatud Inglise ühiskonda. Eemaletõukavaid loomataolisi inimesi jähuusid kirjeldades tabab Swifti kibe satiir tolle ühiskonna pahesid.

Jähuud on laevahuku läbi hiihnhmide maale sattunud metsistunud inglaste paari järeltulijad. Hiihnhmidel, hobustel, on mõistus ja kõnevõime. Jähuud esindavad aristokraatia ning kodanluse pahesid. Nad on ahned, kadedad, julmad, nende seas on levinud tallalakkumine, teesklus ja egoism. Jähuud on omanikuloomuga ja armastavad kulda. Mustade värvidega kujutab kirjanik nende ühiskondlikke suhteid. Tülid ja kaklused on sagedased nähtused. Swifti maalitud pilt oli nii sünge ja lootusetu, et paljud süüdistasid autorit inimvihkamises. Kuid see väide ei pea paika. Swift nägi paljutki tõepoolest, seda eriti elu lõpupoole, pessimistlikult, kuid kunagi ei vihanud ta inimesi, ta uskus alati rahva vaimu- ning moraalijõusse ja elu lõpuni võitles ta inimeste vabastamise eest despotismi võimu alt.

Romaani kunstilised iseärasused. «Gulliveri reisid» on Swifti loomingu tipp; see on näide realistlikust fantastikast, mis iseloomustab paljude valgustusajastu kirjanike teoseid. Romaani sügav ideeline sisu on valatud rikkasse kunstivormi, fantastika kaudu kajastatakse kaasaegset ühiskonnaelu Inglismaal. Swifti novaatorlus seisneb selles, et kõik fantastikaelemendid, hüperboolid ja kontrastid rõhutavad romaani realistlikku põhialust. Ka kõige ebausutavamates piltides, mida autor kasutab oma ideede väljendamiseks, peegeldub alati elutõde.

Kirjanik oskab täpselt kujutada üldist ja üksikjuhtumit. Swifti fantastika on graafiliselt selge ning kuivavõitu. Gulliveri reiside kirjeldus meenutab sageli protokollilist ülestähendust või tavalisi märkmeid laeva logiraamatus.

Kõik Swifti satiirilised kujud on üldistatud. Neis ei ole midagi juhuslikku ega puhtindividuaalset, nad väljendavad kõige olulisemat. Autor peaaegu ei kirjelda olustikulisi üksikasju, teda ei huvita üldse tegelaste eraelu. Nende käitumine, psühholoogia ning tunded avanevad sotsiaal-poliitilises aspektis.

Gulliveri maailmavaade ja moraaliprintsiibid ilmnevad erinevates sotsiaalsetes keskkondades. Kirjanik asetab peategelase mitmetes sotsiaalsetes keskkondades. Kirjanik asetab peategelase mitmesugustesse ühiskondlikesse oludesse. Liliputimaal on Gulliver enesekindel ja tunnetab oma üleolekut viletsatest kääbustest. Ta on leidlik ja ettevõtlik ning teda austatakse. Hiiglaste hulgas kaotab ta enesekindluse, kuid kohaneb siiski kiiresti uute tingimustega. Alles siis, kui kogu raamat on läbi loetud, võib lõpuni mõista Gulliveri keerulist ja mõneti vasturääkivat kuju.

Swift tarvitab sageli hüperbooli ja groteski, kuid alati peab ta silmas proportsiooni. Näiteks on liliputlased inimesest kaksteist

korda väiksemad, ja kõik, mis neid ümbritseb, on vastavas mastaabis. Hiiglased on inimesest kaksteist korda suuremad, ja kui autor kirjeldab nende maad, jälgib ta seda proportsiooni.

Swifti looduskirjeldused on äärmiselt kokkusurutud. Liliputimaa loodusepildis rõhutab ta otsekohe maastiku iseloomulikke detaile. Kõik on siin väike, rohigi madal ja siidpehme. Hiiglaste maal on aga rohi kõrge ning teed erakordselt laiad. Hiihnhmide maal tuletab maastik igal sammul meelde, et siin peavad elama hobused.

Swift on lakooniline. Talle meeldivad lühikesed iseloomustused, aforistlikud fraasid, täpsed metafoorid ja epiteedid. Talle on vastumeelt kõrgelennulised väljendid, pateetiline vaimustus ja tühi deklamatsioon.

Ideelis-kunstiliste väärtuste poolest on «Gulliveri reisid» väljapaistvamaid teoseid inglise realistlikus valgustuskirjanduses. Teda hindasid kõrgelt Tšernõševski, Turgenev ja Gorki, Voltaire aga pidas Swifti naeru võimsaks poliitiliseks relvaks.*

Viimased eluaastad. 1729. a. avaldas Swift **«Tagasihoidliku ettepaneku** vaeste inimeste laste kohta, et nad ei oleks koormaks vanematele ega riigile» («A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from being a Burden to their Parents or the Country»). See on kurb ja vihane teos. Autor kirjutab: «Hale pilt üllatab igaühte, kes soovib külastada seda suurt linna või sõita mööda külasid: tänavatel, teedel, hurtsikute uste ees — kõikjal on kerjuseid, keda saadavad kolm, neli või isegi kuus räbalatega kaetud last, kes piiravad kõiki möödujaid ja paluvad almust.»

Swift ei teadnud, kuidas neid õnnetuid aidata, ja sellepärast soovitas ta rikastele ja võimumeestele sarkastiliselt vaeste inimeste laste kallal omavoli tarvitada. Kui spekulandid, suurkaupmehed ning tegelinskid mudilased tapavad, siis võivad nad laipade müügist suurt kasu lõigata. Laste lihast võib teha raguud, nende nahast kindaid, juustest madratseid. Nii halastamatult ja kurjalt paljastas Swift valitseva kildkonna, aadlike ning rikaste julma suhtumist lastesse. Oma kaastunnet iiri rahvale väljendas Swift teoses «Iirimaa praegusest viletsast olukorrast» («The Present Miserable State of Ireland», 1735).

Swifti viimastel aastatel kirjutatud pamfletid osutasid sotsiaalsele õigusetusele ning pahedele.

«Täielikus ja õiges ülevaates» («A Full and True Account») näitab Swift parodeerivalt mitmete elukutsetega inimeste eemaletõukavat käitumist. Lektor Winston kuulutas rahvahulgale, et maa peab varsti komeediga kokku põrkama, mille järel kõik inimesed hukkuvad. Kirikumehed, pankurid, õuedaamid, arstid, näitlejad ja kirjanikud sattusid paanikasse. Ent see kohutav teade mõjus tegelikult positiivselt. Kirjanikud loobusid oma halbadest, mitte kellelegi vajalikest raamatutest, õuedaamid uhkete kleitide tellimisest, arstid ei kaubelnud enam rohtudega ja näitlejad hakkasid jumalat uskuma.

Viimaste aastate pamflettides naeruvääristas Swift tagakiusamist kartmata ka võimuesindajaid ja kõrgeid ülikuid. «Tema hiilguse krahv Whartoni lühikeses iseloomustuses» («A Short Character of His Ex. T[he] E[arl] of Wharton]») andis ta satiirilise portree kõrgest võimukandjast. Thomas Wharton, Iirimaa lordleitnant, on kirjaniku meelest toores ning amoraalne inimene. Swift kirjutas: «Ta on samuti au- ja häbitundetu, nagu on inimesi ilma haistmismeeleta.»

«Tõsises ja kasulikus projektis parandamatute haigete varjupaiga ehitamiseks, mis oleks tulus kõigile tema majesteedi alamatele» («A Serious and Useful Scheme to Make an Hospital for Incurables, of Universal Benefit to All His Majesty's Subjects») soovitas ta irooniliselt asutada varjupaik lollpeadele, petturitele, paberimäärijatele, keigaritele, valetajatele, liiderdajatele, kitsipungadele ja protsessimishimulistele.

Paljud tuttavad iseloomustasid kirjanikku ärrituva ja sapise inimesena ning nimetasid teda hulluks kirikuõpetajaks. Ent kirjandusteadlased, kes uurisid **«Päevikut Stellale»** («Journal to Stella», 1768), mida ta kirjutas oma naisele, hajutasid selle legendi. Tolle omapärase pihtimuse leheküljed näitavad autori õrna hinge, unistavat meelelaadi ning kaastundlikku südant.

Swift oli avara silmaringiga progressiivne kirjanik, erakordselt andekas ja viljakas.

Hoolimata raskest haigusest jätkas Swift viimastel eluaastatelgi loomingulist tegevust. Juba 1731. a. oli ta kirjutanud poeemi **«Doktor Swifti surmast»** («On the Death of Dr. Swift»). Kuigi teema on traagiline, jääb kirjanik truuks satiirile. Irooniaga räägib ta sellest, kuidas teised kirjanikud tema surmateate vastu võtavad: Arbuthnot kurvastab ainult ühe päeva, Gay nädala ja Pope terve kuu.

Swift ei kaotanud vaimuerksust ka raske haiguse ajal. Tuntud inglise luuletaja Young, kuulsa teose «Öömõtted» autor, meenutab jalutuskäiku Swiftiga. See oli sügisel. Teel nägid nad koltunud krooniga jalakat. Swift vaatas puud ja ütles Youngile: «Nii hakkan ka mina surema — alates peast.»

Swift suri 1745. a. Hauamonumendile on graveeritud epitaaf, mille ta ise oli kirjutanud: «Karm viha ei piina enam tema südant. Mine, rändur, ja, kui suudad, võitle samuti mehiselt vabaduse eest.»

* «Gulliveri reiside» esimene teadaolev eestikeelne mugandus kuulub 19. sajandi lõppu. Teos ilmus J. Kunderi käsikirja järgi posthuumselt «Valguse» joonealusena pealkirjaga «Härjapõlve ja Hiiglamaa. Viiratse tohtri peale ajanud J. Kunder» (1889—1890). Nagu juba pealkirjast nähtub, on Kunder muutnud Swifti Gulliveri Viiratsi tohtriks Viljandimaalt, kes Vene laeva pardal Kroonlinnast maailmareisile sõidab. Juba täpsemad, kuid siiski ainult osalised tõlked ilmusid 1922. ja 1923. a. Kogu raamatu tõlkis esimest korda Leo Anvelt (1938, 1951). *Tõlkija.*

SAMUEL RICHARDSON

(1689–1761)

Richardson on jäänud kirjanduslukku moraliseeriva psühholoogilise olustikulise perekonnaromaani loojana. Õigusega peetakse teda sentimentalismi eelkäijaks romaanižanris. Richardson avaldas mõju niihästi inglise kui ka teiste Euroopa maade valgustuskirjandusele. Ta kuulus nende hulka, kes esindasid valgustuse mõõdukat tiiba ja pooldasid puritaanlikku ning religioosset mõttelaadi.

Samuel Richardson sündis Derby krahvkonnas. Tema isa oli osav tisler, kes tundis ka graafikat ja arhitektuuri. Perekonnas oli üheksa last, elati väga vaeselt. Ainus haridus, mida Richardsonil õnnestus saada, oli neli klassi külakooli, kus ta hakkas käima 7-aastaselt. Poiss paistis silma teadmishimu poolest; loetut oskas ta ladusalt ümber jutustada ja enda poolt ka midagi juurde lisada. 17-aastaselt läks Richardson õpilaseks ühte Londoni trükikotta, kus ta töötas kohusetruult seitse aastat. Tööarmastus ja hoolikus aitasid tal läbi teha kõik trükikoja ametid alates lehtede laialikandjast kuni peremehe abiliseni. Kogunud raha, abiellus ta peremehe tütrega ja sai trükikoja omanikuks. Teist korda abiellus ta oma sõbra, ühe raamatukaupmehe õega ja sai kuus last. Viimased aastad elas Richardson külluses, talle sai osaks au ning kuulsus. Igapäevane töö trükikojas sundis Richardsoni ning tema kolleege ühendama endas toimetajat ja kirjastajat, trükkalit ja raamatukaupmeest. Richardsoni poole pöördusid sageli noormehed ja neiud, kes tema lahket meelt ja vastutulelikkust teades palusid tal kirjutada nende eest kirju koju või armsamale. Samuel tunnistas, et ta tegi seda heameelega, püüdis kirjutada võimalikult leidlikult ning huvitavalt.

1739. a. pöördus kaks kirjastajat tema poole palvega koostada raamat kirjanäidistest kõikideks elujuhtumiteks. Tolleks ajaks oli Richardson juba hästi elu tundma õppinud. Ta ei ütelnud ära kirjade koostamisest, kuid otsustas rikkalikele kogemustele ning kirjanduslikule vilumusele toetudes kirjutada loo teda ümbritsevatest inimestest, jutustada kolmanda seisuse unistustest. Ja kui sõber rääkis talle ühest tütarlapsest, kelle saatuses oli ühist Pamela omaga, siis see ainult kiirendas tööd raamatu kallal. Kirjade raamat ilmus pärast «Pamelat».

«Pamela ehk Hüvitatud voorus» («Pamela, or Virtue Rewarded»). 6. novembril 1740 kuulutas Fieldingi ajakiri «The Champion», et «erakirjade sarjana hakkab ilmuma romaan «Pamela», mis avaldatakse esimest korda, selleks et sisendada Vooruse algeid mõlemast soost lugejate Mõistusesse . . .» Romaani peategelane on 15-aastane Pamela Andrews, tütarlaps talupoja perekonnast. Ta pandi teenima vana ja lugupeetud leedi B. juurde, kes õpetas pooleldi kasvandikule, pooleldi teenijatüdrukule arvepidamist ning kirjadele vastamist, samuti õmblustööd. Vanemad taipavad Pamela kirjadest, et pärast leedi B. surma kavatseb tema poeg mõisnik B., kombelõtv noor aadlik, tüdruku võrgutada. Mees proovib kõiki vahendeid, küll keelitab, annab kingitusi, pakub raha, kurameerib püüdlikult, proovib äratada tütarlapse tundeid, siis aga hakkab ähvardama, laimama, paneb Pamela luku taha, püüab teda kompromiteerida ning šantažeerida. Siin on loetletud vaid osa vahendeist, mille abil mõisnik tahtis oma eesmärki saavutada. Vooruslik Pamela pidas vastu, lõi kõik rünnakud tagasi, kuid pikkamööda tekib ta südamesse tunne, millest on hoopis raskem jagu saada. Sama toimub aadliku hinges. Tütarlapse meelekindlus ja vagurus võidavad mõisniku, ta abiellub Pamelaga ja saab vooruslikuks inimeseks.

Tolle aja kohta ebatavaline romaan perekonnaelust saavutas kiiresti edu. Tungimine uute, rahva hulgast võetud kangelaste sisemaailma tagas Richardsonile laia lugejaskonna poolehoiu. Autor rõhutas lihtinimeste läbielamuste õilsust ning sügavust. Teenrid mõisnik B. majas, eriti majapidajanna aitavad igati Pamelat, kuigi neid ähvardab kohakaotus. Pamela vanemad ei soovi rikastuda tütre au hinnaga. Rikas peremees leiab endale abilisi ainult kodanlaste ja aadlike hulgast.

«Pamela» esimene osa oli menukas ja Richardson kirjutas ka teise osa. Selle eessõnas ütles ta muuseas: ««Pamela» esimest osa saatis edu, mis ületas mitmekordselt kõige optimistlikumad lootused, ja väljaandja usub kindlasti, et lugejad leiavad ka teise osa «Kirjad» tegelikkusest võetud olevat, sest nendes on välditud romantilisi palanguid, väheusutavaid üllatusi ja meeletut fantaasiat.» Teises osas esineb Pamela armastava abikaasana, andunud sõbrana, viisaka ning heasoovliku naabrina, leebe emana ja majaperenaisena, kes enda ümber ainult headust külvab. Pamela on muutunud nõudlikuks inglise daamiks, kes õpetab kõigile puritaanlikku moraali. Romaani teine osa on palju nõrgem esimesest.

«Pamelas» on kahtlemata palju kirjanduslikke väärtusi: eluliste olukordade kujutamine, hingeliste läbielamuste erakordselt täpne kirjeldus, oskus lugeja südant liigutada, sügav kaastunne kannatava tööinimese vastu ja kõrgelt moraalne püüe teda aidata. Kirjas Sophie Volland'ile märkis Denis Diderot «Pamela» kohta, et «see ei ole sugugi lugu teenijatüdrukust, keda noor logard õigelt teelt kõrvale kallutab. See on korraliku, uskliku, ausa, õiglase ning hea tüdruku võitlus, ta on jõuetu ja üksik, teda alandavad — kui on üldse võimalik teda alandada — sõltuvus, teotamine, vaesus, võitlus ülevõimuga, luksusega ja pahe põrguliku jõuga.» *

Mõõdukate vaadetega Richardson oli oma klassi eeskujulik

* Дени Дидро, Собрание сочинений в десяти томах, т. 8. Москва—Ленинград, 1937, lk. 293.

poeg, iga sündmus oli talle jumaliku tahte ja valitseva korra vankumatuse tõendiks. Richardsoni arvates oli Pamela tagakiusamine ainult juhuslik nähtus; aitas pastor Williamsi vahelesegamisest, ja vaeste au oli taastatud. Siiski on teoses ka kohti, mis kujutavad täiesti õigesti Inglise elu XVIII sajandi keskel.

Lugejad võtsid romaani vastu vaimustusega, kuid Richardsoni teose negatiivsed küljed torkasid siiski silma. Kirjanikule heideti ette nappi sündmustikku, liigset didaktilisust, naiivset ning kulunud moraaliõpetust, epistolaarse romaani kammitsevat vormi. Lisaks sellele nõrgendas Richardson eetilist konflikti, mis oleks pidanud saama romaani aluseks. Juba autori kaasaegsed leidsid Pamelas ristiusu märtri jooni, paljudele näis peategelane liiga ratsionaalne ja ebaloomulik. Autor tahtis näidata puhta tütarlapse elu, kuid tulemus erines esialgsetest plaanidest. Lugeja ette ilmub Pamela täiesti reaalse tüübina, see on esmaklassiline kelm, kellel 17. eluaastaks on sellised kogemused, mis Moll Flanders omandas alles elu lõpuks. Oma vooruse mängib ta osavalt välja ja jõuab elus hästi edasi.

Autori kaasaegsete skeptiline suhtumine «Pamelasse» avaldus arvukates paroodiates. Kõige väljapaistvam ning andekam nende seast oli Fieldingi romaan «Joseph Andrewsi ja tema sõbra Abraham Adamsi seikluste lugu». Fielding kritiseerib mõõdukaid valgustajaid, kes kartsid avada kodanliku ühiskonna kõiki pahesid. Samuti pilkas ta Richardsoni tema kunstilise küündimatuse pärast suure ja tähtsa elulise materjali esitamisel, iseloomude ning olukordade jäikuse pärast. Fielding oli veendunud, et inimese iseloom avaneb tegevuses jäägitult. Ta oli elu üksikasjaliku kopeerimise, paljusõnalisuse ja pisaraterohkuse vastu. Sellest hoolimata oli «Pamelal» vaieldamatu menu, kuna siin esimest korda kujutati kannatavat naist. Naise hingeelu näitamine ja naise õiguste kaitsmine aitasid kaasa Richardsoni populaarsusele.

«Clarissa». Aastatel 1747—1748 ilmus Richardsoni järgmine romaan «Clarissa ehk Noore leedi lugu, mis sisaldab eraelu tähtsamaid küsimusi ja näitab õnnetusi, mis tulenevad nii vanemate kui ka laste ebaõigest suhtumisest abielusse» («Clarissa, or, The History of a Young Lady...»).

Mõne miili kaugusel Londonist elab Harlowe'de jõukas kodanlik perekond: isa, ema, poeg ja kaks tütart — Arabella ning Clarissa. Perekonna huvid piirduvad kauplemise ning rahateenimisega. Isa ja onu ajavad äriasju, hellitatud poeg on harjunud kodus kõiki käsutama, ema, nõrk ning tahtejõuetu naine, tegeleb koduste toimetustega. Vanem tütar Arabella on kadetsev ja õel ülikõps neiu. Perekonnas valitsevad praktitsism ning egoism. Ainult 16-aastane iludus, noorem tütar Clarissa on kõigi füüsiliste ja moraalsete omaduste ideaal, ainus helge kuju perekonnas. Harlowe'de majja ilmub aristokraat Lovelace, jõukas päevavaras. Teda tahetakse Arabellaga paari panna, kuid Lovelace'ile meeldib Clarissa

ja ta kavatseb tüdruku võrgutada. Arabella ebaedus kalduvad vanemad süüdistama Clarissat, sellepärast tahavad nad temast kiiremini lahti saada ja otsustavad anda noorema tütre mister Solmesile, keda ta ei armasta. Clarissa võitleb kõigest jõust selle abielu vastu, tal õnnestubki pulmad edasi lükata.

Samal ajal saab Clarissa Lovelace'ilt aupaklikke kirju, kus mees pakub tütarlapsele varjupaika viletsuste eest, mis teda kodus ootavad. Kirjades ei varja Lovelace oma armastust, pidevalt kinnitab ta, et ootab seni, kuni miss Clary ise oma tunnetes selgusele jõuab. Tütarlaps on sunnitud vanemate majas taluma haavamisi ning jämedusi, ta ei tea, mida teha; vend ja õde tahavad temast lahti saada. Clarissa pöördub oma kallitsja poole ja palub peavarju ühe tema naissugulase juures. Lovelace paigutab tütarlapse proua de Saint-Claire'i salaurkasse. Mehe pealekäimisele anda talle oma käsi vastab Clarissa eitusega. Lovelace joodab neiule narkootilist rohtu ja vägistab ta. Clary elab juhtunut raskelt üle. Valinud soodsa hetke, põgeneb ta salaurkast Lovelace'i endise käsilase M'Donaldi abil, kes nüüd oma tegu kahetseb, ja asub elama Londoni kaugesse äärelinna. Kuid ta jõud on otsakorral. Clarissa surivoodil pole tema lapsepõlvekaaslasi, kuid viimastel minutitel on ta juures uued sõbrad, Lovelace'i sugulased Belford ja M'Donald, kaupmees Smithi perekond, tema enda nõbu kolonel Morden. Surres võtab Clarissa Mordenilt sõna võrgutajale mitte kätte maksta, ent kui Morden kohtab Itaalias Lovelace'i, tapab ta viimase kahevõitlusel.

«Clarissa» menu ületas «Pamela» oma. Diderot hindas kõrgelt seda romaani ja üldse Richardsoni loomingut: «Seni mõisteti romaani all fantastiliste sündmuste läbipõimumist või siivutuid seiklusi. Selliste teoste lugemine oli ohtlik heale maitsele ning kommetele. Ma oleksin tahtnud, et Richardsoni raamatutele oleks antud teistsugune nimetus, sest nad õilistavad hinge, liigutavad südant, levitavad kõikjal armastust ja headust, nüüd aga nimetatakse ka neid raamatuid romaanideks.»

Võrreldes «Pamelaga» oli Richardsoni teine romaan palju mitmekülgsem. Kui eelmises teoses olid kõik kirjad Pamelalt eneselt ja sündmusi valgustati ainult ühe inimese vaatenurgast, siis «Clarissas» on kirjakirjutajaid juba rohkem ja olukorda hinnatakse mitmelt seisukohalt.

«Clarissas» lahendas Richardson palju romaani vormilise küljega seotud küsimusi. See oli tõsine ning terviklik kirjandusteos, mida peeti kiriromaani musternäidiseks. Dr. Johnson pidas «Clarissat» esimeseks raamatuks maailmas inimese südame tundmise poolest. Rousseau märkis kirjas d'Alembert'ile (1758), et mitte keegi ei ole üheski keeles kirjutanud romaani, mis oleks võrdne «Clarissaga» või küüniks selle ligilähedalegi.

Richardson kujutas osavalt karaktereid. Romaani järelsõnas

rõhutas ta, et «iseloomud on mitmekesised ja loomulikud ning erinevad üksteisest».

Lugejaid kiskus kaasa ilusa tütarlapse kurb saatus, selles kujus oli palju elutõde, kuid peategelase liigne arukus viis selleni, et mõnedki naissoost lugejad jälgisid suure huvi ja osavõtuga Lovelace'i. Ja kuigi Richardson tahtis, et lugejad näeksid Lovelace'is eeskätt patust inimest, kergemeelset hellitatud elupõletajat, aristokraadist võrgutajat, kes ei arvesta kodanliku moraali ettekirjutusi, pälvis siiski see kuju lugejate sümpaatia.

Balzac arvas, et Richardson tegi enda surematuks Lovelace'i loomisega. Selle tegelase nimi omandas hiljem üldistava tähenduse. Autor ise ei olnud rahul Lovelace'i populaarsusega, sellepärast plaanitses ta luua igati ideaalse meestegelase, ja asus kolmanda romaani kallale.

«Sir Charles Grandisoni lugu» («The History of Sir Charles Grandison»). 1754. a. ilmunud romaan ei õigustanud lugejate lootusi. Peategelane oli piiritult vooruslik ja igav. Moraalijutlustamine võitis siin kirjaniku meisterlikkuse. Grandison teeb ainult head, tal ei ole inimlikke nõrkusi, ehkki näib väga tundlik. Tema armastus sarnaneb vähe tavalise tundega. Otsustamisjõuetu, ei oska ta endale kuidagi naist valida. Kaua aega hoiab teda enda juures itaallanna Clementina, kes on tema pärast arust ära. Neid takistab aga abiellumast usutunnistuste erinevus. Sadu lehekülgi on pühendatud Clementina hinges toimuvale võitlusele religioosse kohustuse ja armukire vahel. Nii abiellubki kõhklev Grandison Clementina enese loal miss Byroniga, ehkki ta naist eriti ei armasta. Clementina paraneb oma armuvalust ja astub abiellu markii Belvederega. Romaani lõpustseenides on palju kiidukõnet vooruslikule Grandisoni auks. Juba Richardsoni kaasaegsed eelistasid Clementinat, kelle tunnete ehtsus lugejat liigutas. Inglise revolutsioonilise romantismi esindajaid, tuntud kriitik ja kirjandusteadlane Hazlitt andis põhjaliku hinnangu Richardsoni tegelastele. Grandisonis märkas ta õigesti enesega rahulolevat inimest, kes «mõtleb ainult endale ja püüab näidata, et ta on kõige targem, õnnelikum ning vooruslikum selles maailmas». Kriitikul on õigus, kui ta ütleb, et «selle kangelase erakordne egoism ei ärata kaastunnet». «See, et tema (s. o. Grandison — *A. G.*) valis õilsa Clementina asemel tühise, egoistliku, peenutseva ja teeskleva miss Byroni, kellele on omane vaid suur lugupidamine enda ja oma armastatu vastu, jättis talle alatiseks argpüksi ning tolvani pitseri.» *

Richardsoni romaanide iseärasused. W. Scott kirjutas Richardsonist kui esimesest «nende kirjanike hulgas, kes heitsid kõrvale romaani paraadvormi kõigi tema totrustega ja pöördusid inimsüdames tärganud tunde poole». Suurte sündmuste, fantastiliste

* William Hazlitt, Sketches and Essays, London 1902, lk. 177.

seikluste ja kangelastegude asemel, mis olid nii tavalised klassitsistide teostes, kirjutab Richardson romaane, mille materjal pärineb tegelikkusest, ning jutustab perekonnarõõmudest ja -muredest.

Richardsoni romaanide teine iseärasus on uutes kangelastes. Tänapäeva inglise kriitik T. Jackson rõhutab demokratismi kirjaniku loomingus. Tema arvates Richardson «avab uue ajastu, näidates, et romaani kangelannaks võib niisama hästi olla teenijatüdruk kui hertsoginna». Autorit huvitavad inimese tunded ja läbielamused, nii vaiksed tasased tunded kui ka tormilised kirepuhangud. Vastavalt muutub ka vorm; Richardson eelistas kiriromaani, mis andis tegelastele võimaluse oma tundeid välja valada ja võimaldas kõnelda rohkem meeleolust ning muljetest kui sündmustest.

Balzac märkis Richardsoni epistolaarse vormi tähtsust: «. . . Soov hingestada oma teoseid sundis möödunud sajandi kõige kuulsamaid inimesi paljusõnalisi kiriromaane looma. See oli ainus vorm, mis suutis edasi anda väljamõeldud loo tõepärasust . . Igale teosele oma vorm. Clarissa Harlowe nõudis ulatuslikku kirjavahetust.» *

Kuigi Richardsoni kiriromaan pole vormilt täiuslik (kirju kirjutatakse liiga sageli, väga pikalt ja kangelaste elus kõige ebasobivamatel hetkedel; mõnede uurijate arvates kirjutas Clarissa kolme päeva jooksul vähemalt 90 lehekülge), korvab seda siiski psühholoogiline meisterlikkus. Kiriromaani vormi kätketud võimaluse näidata sügavaid läbielamusi kasutavad ära hilisemad kirjanikud. Smollettil oli õigus, kui ta kõneles, et Richardsonist sai alguse uut liiki kunstiteos, milles tulevad selgesti esile ülev moraal ja inimsüdame põhjalik tundmine, kuigi selle jätavad mõnikord küll varju üleliiga pikad kirjeldused.

Richardsoni looming avaldas suurt mõju sentimentaalse romaani arengule Prantsusmaal (Rousseau) ja Saksamaal (Goethe). Ka Lessingi draamades on tunda Richardsoni mõju. «Manon Lescaut» autor Prévost tõlkis Richardsoni romaanid prantsuse keelde. Diderot avaldas oma vaimustust artiklis «Ülistus Richardsonile». Tema ande austajate hulgas olid Byron, George Sand, Alfred de Musset. Ometi ei suutnud Richardson uuele sisule täiuslikku kunstilist vormi anda. Ta kasutas kiriromaani vormi, mida tunti juba XVII sajandist peale ja kus lisaks süžeearenduseks vajalikule oli väga palju tarbetuid üksikasju ja igavaid kirjeldusi. Ta ei saanud üle positiivsete ja negatiivsete tegelaste järsust vastandamisest, didaktika ning moraalilugemise kuritarvitamisest. Kõlbelise enesetäiustamise ja religiooniga tahtis ta ületada ühiskonna vastuolusid. Ta piirdub perekonnasiseste suhete käsitlemisega ja varustab oma positiivsed tegelased üleloomuliku tundelisusega. Ainult üks kord rikkus ta oma tava, nimelt Love-

* Бальзак об искусстве, Москва—Ленинград, 1941, lk. 160.

lace'i kujus, kellele ta ei andnud mitte ainult negatiivseid, vaid ka lihtsalt inimlikke jooni. Richardsoni raamatutel puudus vahenditu ütlemisviis, nad olid tüütavalt pikad ning põhjalikud. Peagi loobuti tema teoste lugemisest; ei täitunud Diderot' ennustus, et Richardsoni imetletakse alati nagu Homerostki. Stendhal oma «Racine'is ja Shakespeare'is» imestas, kuidas läbinägelik Diderot võis Richardsonist nii vaimustusse sattuda. Inglise kirjanik J. Aldridge rõhutas, et «ei tohi unustada, et Richardsoni ületas juba tema kaasaegne Henry Fielding. Richardsonilt pärit inimtunnete sügav analüüs aitas viimasel luua meile tänapäevani rõõmu valmistava realistliku traditsiooni inglise kirjanduses».* Lugeja tähelepanu tõmbas endale Fieldingi ning Smolletti kunstiküpsem sotsiaal-olustikuline romaan. Sterne ja Goldsmith jätkasid Richardsoni üritust, suure meisterlikkusega kujutasid nad tähtsaid elulisi teemasid.

HENRY FIELDING

(1707–1754)

Fielding on väljaarenenud inglise valgustuse kõige silmapaistvam kuju. Erinevalt kompromislikult mõõduka suuna esindajatest (Steele, Addison, Richardson), kes pidasid valgustuskirjanduse peaülesanneteks aristokraatide pahede taunimist ja kodanlaste vooruste ülistamist, jätkab Fielding Swifti demokraatlikku liini ning kritiseerib nii aristokraatiat kui ka rahva orjastamise uusi vorme, mida tõid endaga kaasa Inglismaal tekkivad kapitalistlikud suhted.

Henry Fielding sündis vaesunud aadliperekonnas. Tema isa oli ohvitserina kindrali auastmeni jõudnud, kuid pere oli suur ja elas kitsikuses. Aadlikuna õppis nooruk privilegeeritud Etoni kolledžis, kuid ema surma ning isa teistkordse abielu tõttu perekonnas tekkinud lahkhelid sundisid teda õppeasutusest lahkuma. 1728. a. astus ta Hollandis asuva Leideni ülikooli filoloogiateaduskonda, kuid rahapuudusel jättis teisel kursusel õpingud pooleli.

1730. a. tuli Fielding Inglismaale tagasi ja hakkas oma jõudu proovima näitekirjanduses. Tolleks ajaks olid aristokraatlike dramaturgide ülespuhutud näidendid inglise teatrist juba välja surutud ja lava olid vallutanud kodanlikud draamad. Ometi ei tähendanud see teatri lähenemist elule ega aidanud kaasa teatrikunsti arengule, sest uutes näidendites kujutati kodanlikku Inglismaad lääge sentimentaalsuse ja vagaduse vaimus. Dramaturgia püüdis vastu tulla väikekodanluse maitsele.

Fielding alustas võitlust inglise teatri demokratiseerimise eest, ta püüdis lähendada teatrit elule. Ta kirjutas tsükli suurepäraseid satiirilisi komöödiaid, milles piitsutas halastamatult kodanlik-aristokraatliku Inglismaa pahesid, tungides ühtviisi kallale nii aristokraatlikele tooridele kui ka võidu saavutanud kodanlikule viigide parteile, mida juhtis Robert Walpole. Fieldingil õnnestus luua oma teatritrupp ja ta hakkas juhtima sõltumatut teatrit. Kuid Walpole'i valitsus õiendas julge kriitikuga arveid. 1737. a. võeti vastu teatritsensuuri seadus, mis B. Shaw' sõnade järgi sulges inglise teatri suu. Mitmed teatrid suleti, nende seas ka Fieldingi oma. Niimoodi tehti lõpp noore valgustaja paljulubavale tegevusele teatri alal.

Perekonna ülalpidamiseks pidi Fielding otsima uusi teenimisvõimalusi. 30-aastasena astus ta juriidilisse kooli, kus õppisid noorukid. 1740. a. sai ta juristi diplomi. Ka sellel ametialal jälitas teda vaesus, sest advokaadi ja kohtunikuna tegutses ta omakasupüüdmatult ning ausalt. Paljusid teisi see elukutse rikastas, kuna nad võtsid altkäemaksu, kuid Fielding jäi endale truuks oma püüdes Inglismaal õiglast kohtumõistmist maksma panna.

Suures puuduses elades loob Fielding 40-ndatel aastatel oma kuulsad «koomilised epopöad» — realistlikud romaanid, mis tõid talle jäädava kuulsuse kogu maailmas. Kuid need teosed ei parandanud kirjaniku ainelist olukorda, häbitud kirjastajad riisusid autorit ja rikastusid tema kulul. Perekonna toitmiseks pidi Fielding teenima rahukohtunikuna. Armastatud naise surm, vaesus ja mured murdsid peagi ta tervise. Teda tabas raske haigus ja arstid soovitasid tal lõunasse minna. Fielding sõitis Lissaboni. Teel kirjutas ta päevikuvormis «Teekonna Lissaboni» («A Voyage to Lisbon», 1755), lootes seda hiljem avaldada ja oma teisele naisele ning lastele elatist hankida. Varsti pärast Lissaboni jõudmist Fielding suri.

Fieldingi näidendid. 30-ndatel aastatel, kui Fielding tegeles teatriga, kirjutas ta üle 20 näidendi, millest parimad on satiirikomöödiad «Kohvikupoliitikud ehk Kohtunik omaenda püünises» («The Coffee-House Politicians, or the Justice Caught in His Own Trap», 1730), «Don Quijote Inglismaal» («Don Quixote in England», 1734), «Pasquin, dramaatiline satiir kaasaja kohta» («Pasquin, a Dramatic Satire on the Times», 1736), «Ajalooregister aastaks 1736» («The Historical Register for 1736», 1737).

Võitluses inglise teatri demokratiseerimise eest toetus Fielding päevasündmusi kajastavale rahvalikule farsiteatrile ning Aristophanese, Cervantese ja Swifti traditsioonidele. Need nimed annavad ilmekat tunnistust Fieldingi dramaturgia satiirilisusest. Aristophanese mõju võib näha Fieldingi komöödiate aktuaalsuses, julgetes rünnakutes valitsejate vastu ja püüdes «anda ühiskonna kuritööd ... ühiskonna häbistada», nagu ta ise kirjutas eessõnas **«Kohvikupoliitikutele».**

Selles komöödias naeruvääristab autor ühte tolle aja vää-

* «Литературная газета» 25. juunist 1959.

nähtusist: kohtunike müüdavust ja ebaõiget kohtumõistmist. Näidendis tulevad ilmsiks kohtunik Squeezumi kelmused, ta paneb «õigusemõistmise» ülikuid ja rikkaid teenima, endale aga oskab oma ametist tulu teha. Squeezum šantažeerib kohtualuseid, nõuab neilt sadu naelsterlingeid loobumismaksu, kui kaitsetute ohvrite seas on naisi, teeb ta neile häbituid ettepanekuid tema armukeseks hakata. Selles kujus näitas Fielding tolle aja Inglise kohtule tüüpilist väljapressijat ja seaduseväänajat.

Teine keskne tegelane komöödias on mister Politick. Ta on samuti ahne, kuid ihaldab poliitilist võimu. Politick on küll harimatu, kuid, kogunud Indias suure varanduse, arvab ta, et raha annab talle õiguse riigiasjadesse sekkuda. Nii rajab ta endale teed riigitüüri poole. Ta on valmistanud juba kakskümmend projekti, mida kavatseb «oma isikliku kuulsuse pärast» parlamendile esitada. Kuid mister Politick jääb siiski vaid harimatuks rahajõmmiks, kelle võimed küünivad ainult äritehingute ning tüssamiseni.

Näidend lõpeb sellega, et kohtunik langeb omaenda lõksu ja ta paljastatakse, süütud ohvrid aga pärivad võidu. See muidugi vastab pigem valgustuse «kommete parandamisele» kui realistlikule lahendusele, kuna kohtunikud jäävad ju tegelikult karistamata.

Fielding austas kogu elu Cervantest. Tal tekkis mõte tuua Don Quijote XVIII sajandi Inglismaale ja mõista see hukka Kurva Kuju rüütli suu kaudu. See võte andis võimaluse julgeteks rünnakuteks Inglise ühiskonnakorra ja pehkinud riigiaparaadi vastu, mis oli ennast häbistanud kuritarvitamise ning altkäemaksu võtmisega. Nii tekkis komöödia **«Don Quijote Inglismaal».**

Don Quijotet paneb nördima ühiskondlik kord Inglismaal, kus «rikkus ja võim voolavad kokku ühe inimese kätte tuhandete hukkumise hinnaga». Ta räägib ebaõiglusest Inglise seadusandluses, mis valvab privilegeeritud klasside huve: «Kui vaene mees varastab aadlikult viis šillingit, siis läheb ta otsekohe türmi. Ülik võib aga karistamatult riisuda tuhandeid vaeseid — ja ta jääb oma koju.»

Paljudes stseenides on Don Quijote valimiseelse kampaania tunnistajaks ühes väikeses Inglise provintsilinnas. Fielding näitab lugejatele valimiseelset spekulatsioonipalavikku, pistisevõtmist ja avalikku äraostmist, mida kasutasid teineteisega opositsioonis olevad parteid. Need stseenid annavad tunnistust kirjaniku teravast silmast, tema oskusest märgata juba eos nähtusi, mis aja jooksul kujunesid rahvusele ohtlikuks haiguseks ja kodanliku ühiskonna paheks.

Inglismaa ebaõiglasele korrale vastandab Fielding «looduse loomuliku korralduse», mille kohaselt kõik inimesed peavad töötama, «ka mõisnikud peavad põldusid külvama, selle asemel et neid hobuste kapjadega maha sõtkuda».

Londoni teatrid olid valitsuse kontrolli all. Fielding tegi katset sellest pääseda. Ta koostas oma trupi ja rentis väikese teatrihoone Haymarketis. Oma teatrist tegi ta poliitilise võitluse relva. Siin

lavastas ta oma uue komöödia **«Pasquin, dramaatiline satiir kaasaja kohta».**

Teoses kujutatakse kahe näidendi proovi, need on komöödia «Valimised» ja tragöödia «Terve mõistuse elu ja surm». Lavale tulevad ka vaatajad, kes avaldavad oma arvamust esitatava kohta. Seega «näidend näidendis». Satiirilisel paljastusel on siin kaks objekti: põhinäidendis kujutatakse inglise ühiskonna pahesid, samal ajal naerdakse välja vaatajad. Selline irooniline ja pilkav lavastus puudutas vägagi publikut, kes nägi laval nii näidendit kui ka vaatajaid, kelle ülesandeks oli jäljendada saalisviibijaid.

Komöödia «Pasquin» on terav poliitiline satiir, kus ei naerda välja mitte ainult teatrit ja publikut, vaid kogu Inglise ühiskonda. Teose esimeses osas («Valimised») käsitletakse valimiskampaaniat ja selle tulemusi. Autor toob päevavalgele valimisprotseduuri ning mahhinatsioonide tehnika ja häälte äraostmise. Vaataja näeb, kuidas naise õhutusel linnapea tühistab valimised, nagu oleksid need «valed», sest teda ei valitud tagasi; näeb ka, kuidas käib häbiväärne kauplemine kohtade jaotamisel jne.

Näidendi teises osas («Terve mõistuse elu ja surm») astuvad esile kuninga õukondlased ja allegoorilised kujud. Ka siin paljastuvad ühiskonna paised ning paheline valitsussüsteem. Komöödia «Pasquin» oli väga menukas demokraatlike vaatajate hulgas.

XVIII sajandi 30-ndatel aastatel olid Inglismaal laialt levinud «Ajalooregistrid», mis olid mõeldud tühiseks ja sisutuks ajaviitelektüüriks. See oli väikekodanlase lugemisvara. Nendes aastaraamatutes teatati kõrgema seisuse isikute pulmadest, aukõrgendustest, sünni- ja surmajuhtumitest. Nende eeskujul kirjastas Fielding tõsise sotsiaalse komöödia **«Ajalooregister aastaks 1736».** See hiilgav poliitiline satiir oli samuti «näidend näidendis»: autor viibib oma näidendi proovi juures ja kommenteerib ohtralt teose sisu, pöördudes vaatajate poole.

Esimeses pildis («Poliitikute stseen») näidatakse poliitikute koosolekut, kus arutatakse tähtsaid riigiasju. Autor selgitab, et tegevus toimub Korsika saarel, kuid vaatajatel ei jää kahtlust, et tegemist on hoopis teise, John Bulli saarega (s. o. Inglismaaga).

Politikaanid arutavad, kuidas elanikkonnalt rohkem raha välja pigistada, s. o. uusi makse sisse viia (läbipaistev vihje Robert Walpole'i maksupoliitikale). Poliitikud otsivad midagi, mis ei ole veel maksustatud, ja neile meenub haridus. Üks neist nendib, et «harimdus on tõepoolest kasutu tarbeese», kuid teeb siiski ettepaneku «maksustada harimatus», sest «harimatusel on kuningriigis suur varandus».

Teine pilt («Oksjonistseen») on laiema üldistusega. Oksjonil müüakse võileivahinna eest patriotismi, poliitilist ausust, puhast südametunnistust. Kuid see pole minev kaup. «Killuke patriotismi» antakse ära 10 naelsterlingi eest, ent mitte keegi ei taha teda ka siis, kui ta tegelikult maksaks 1000 naela, sest patriotism ei ole

moes. Asjatult ülistab oksjonipidaja kauba kvaliteeti: «Mõelge, härrad, kuidas ta näeb välja valimiste ajal... Viis naela! Ei ole soovijaid? Paneme patriotismi kõrvale.»

Ostjat ei leia ka «väga haruldane tükike poliitilist ausust». Samasugune saatus tabab tagasihoidlikkust ja puhast südametunnistust. Üks õukondlasi märgib, et ta annaks «heameelega 50 naela sellele, kes ta südametunnistusest vabastaks». Kui aga oksjonipidaja kuulutab müügiks välja «edu õukonnas», algab kirglik võitlus, hind tõuseb kiiresti, ja «edu õukonnas» saab 1000 naelsterlingi eest endale mister Lollpea.

Komöödia lõpeb «Patriootide stseeniga». Suurepäraselt paljastab Fielding inglise kodanlaste «patriotismi», mida nad mõistavad omakasupüüdlikult, samastades Inglismaa huvid oma klassi huvidega. «Patrioodid» tõstavad klaasi «vabaduse ja õitsengu auks», «kaubanduse ... eriti aga minu poe auks».

Siis ilmub Walpole ise viiuldaja Eikeegi nime all, ümbritsetuna rumalatest ning ahnetest «patriootidest». Viiuldaja ostab nad kõigepealt ära, annab raha ja sunnib neid oma viiuli järgi tantsima, siis aga röövib nad paljaks, saab tagasi oma kulla ning lisaks veel ninapidi veetud «patriootide» raha.

Valitsusringides kutsus komöödia esile suure pahameele. Fieldingi teater suleti, kogu maal seati sisse karm teatritsensuur. Sellest ajast peale inglise teater järk-järgult degradeerus, välja arvatud lühiaegne tõus Sheridani ajal. Selle kohta ütles hästi Bernard Shaw, kes 150 aastat hiljem taaselustas Fieldingi traditsioonid: «Välja aetud Molière'i ja Aristophanese töökojast, läks Fielding Cervantese töökotta, sellest ajast peale muutus inglise romaan kirjanduse uhkuseks, ent inglise draamast sai tema häbiplekk.»

Fieldingi romaanid. Pärast teatri sulgemist püüdis Fielding hankida ülalpidamist juristina ja hakkas osa võtma kohtu väljasõiduistungitest. Sel ametialal rikastusid spekuleerivad advokaadid ja väljapressijad kohtunikud. Fielding aga loobus altkäemaksust, kitsas praktitsism ning seaduseväänamine oli talle täiesti võõras. Kuid advokaadi- ja kohtupraktika andis talle rikkalikku materjali kirjandusliku loomingu jaoks. Fielding tutvus lähedalt elu tumedate külgedega. Ta nägi kõiki sotsiaalseid hädasid: nälga, prostitutsiooni, laiade rahvamasside vaesust, alkoholismi, kuritegevust. Kodanluse tegevus näis talle seaduspärastatud röövimisena või maskeeritud vargusena. Nende elunähtuste ja mõtiskluste tulemusena tekkiski plaan kirjutada esimene romaan «Jonathan Wild Suure elu».

«Jonathan Wild Suure elu» («The Life of Jonathan Wild the Great», 1739—1743). Swifti eeskujul valis Fielding satiirirelvaks hästi läbimõeldud allegooria, pidi ju temagi Aisopose keelt kasutama. Kirjanik jutustab irooniliselt Londoni varga Jonathan Wildi eluloo, kes oli bandiidisalga juht ja varastatud esemete kokkuostja.

Ta poodi 1721. aastal. Autori käsitluses kätkeb see biograafia teise teema, halastamatu satiiri feodaalse ja kodanliku Inglismaa vastu, kus töörahvas oli määratud julmale väljakurnamisele, näljale ning vaesusele.

Fieldingi satiiri julgus tuleb eriti esile arutlustes «suurtest inimestest», mis läbivad kogu romaani. Need arutlused ühendavad «ühte korporatsiooni» ühelt poolt kroonitud «inimsoo tapjad» ja kõrgetel kohtadel olevad riisujad, teiselt poolt tavalised mõrvarid ning vargad. Ka Jonathan Wild on epiteedi «suur» ära teeninud, sest ta on suur pettur. Ta on ministrite, väejuhtide ja monarhide ametivend. Varas erineb vallutajast või riigitegelasest ainult kuritööde ulatuse poolest. «Nad erinevad üksteisest ainult suurusastme poolest: ühtede jaoks töötab rohkem käsi, teiste jaoks vähem... Oletame, et vargal on niisama palju käsilasi kui mõnel peaministril. Kas tema siis ei saa nii suureks nagu peaminister? Muidugi saab.»

Vargaid ja riigitegelasi ühendavad täitmatu ahnus ja sõnamurdmine. Nimelt ahnus sunnib monarhe «varaste eesotsas, keda nad vägedeks nimetavad, oma naabreid alistama ja röövima, omasuguste seas vägivallatsema ning verd valama». Õelat irooniat jätkub Fieldingil igale leheküljele. Ta kõneleb «suurtest inimestest» teeskleva ja pilkava imetlusega, ainult harva purskub esile vaevu tagasihoitud viha: «Kui ma mõtlen tõigale, et hävitatakse terveid rahvaid ainult selleks, et üks *suur inimene* valaks pisaraid — ei, mitte sellepärast, et ta nii palju hävitas, vaid selletõttu, et rohkem pole enam kedagi hävitada — siis tõepoolest olen ma valmis soovima, et loodus vabastaks meid oma *meistriteosest* ja et enam mitte kunagi ükski suur inimene maailma ei sünniks.»

Fieldingi satiir on peale türannide ja vallutajate sihitud ka kodanliku parlamentarismi pihta. Ta analüüsis esimesena kodanliku ühiskonna uusi, seni paljastamata ja uurimata pahesid.

Fielding nägi demagoogilist võitlust parlamendifraktsioonide ja parteide vahel, mis viis eksitusse suurema osa kaasaegseid. 1742. a. oli Walpole sunnitud erru minema, võitis parlamendiopositsioon, mille liidrid nimetasid endid «patriootideks». «Ajalooregistris aastaks 1736» oli Fielding ette näinud «patriootide» käitumist. Juba tollal püüdsid nad võimu juurde pääseda. Nüüd olidki nad riigitüüril ja paljastasid endid täielikult. Parlamendiopositsiooni liidrid ei täitnud ühtegi lubadust, nad piirdusid sellega, et jaotasid endi vahel soojad kohad valitsuses ja hiljem isegi ületasid Walpole'i korruptsiooni, mis oli nendes nii suure pahameele esile kutsunud.

Valitsevate parteide demagoogilise võitluse jäädvustas kirjanik peatükis «Kübaraist». Teravmeelselt ja swiftliku jõuga avab Fielding kaheparteilise süsteemi olemuse, jutustades kahe partei tekkimisest Londoni varaste miljöös. «Et kõigil neil inimestel olid erinevad printsiibid, õigemini erinevad peakatted,» ironiseerib

autor, «siis tõusid nende hulgas sageli lahkhelid.» Tulemuseks oli kaks parteid, ühe kõrva peale tõmmatud kübarate partei ja silmile lükatud kübarate partei (vihje tooridele ja viigidele). Tülid kahe partei vahel viisid lõpuks selleni, et «aja jooksul hakkasid nad ise arvama, et nende lahknevuses peitub midagi olulist».

Heites kõrvale vigurdamise, toob Wild nad jälle mõistuse juurde. Tema kõne on kodanliku parlamentarismi satiirilise kriitika suurepärane näide. «Džentelmenid, mul on häbi näha inimesi, kes on pühendanud nii suurele ja kuulsale ettevõttele, nagu seda on publiku röövimine, tegelemas sääraste rumalate ning tühiste lahkhelidega ... Kübarate leiutajad tahtsid nende puhtväliste tunnustega ainult petta viletsat pööblit. Sellepärast käitute te õigesti, kui rahvatungluses köidate pööbli tähelepanu nende lahkhelidega, ja samal ajal, kui nad kuulavad teie pikki kõnesid, teete väga mugavalt ja riskita tühjaks nende taskud. Kuid võtta neid naeruväärseid lahkarvamusi tõsiselt, oleks äärmine rumalus ja meeletus. Kui te teate, et te kõik olete *kelmid*, siis mis vahet teevad laiad või kitsad kübaraääred? Kas siis kelm ei olegi enam kelm, kui tal teine müts peas on?»

Fieldingi geniaalne satiir on jäänud aktuaalseks ka tänapäeval. XX sajandi väljapaistvad realistid (A. France, J. London, Th. Dreiser jt.) on sageli pöördunud sama teema poole ja paljastanud kodanliku parlamentarismi kaheparteilisuse võltsi süsteemi.

Fielding nägi teisigi siiani alles uurimata kodanliku maailma saladusi, näiteks majanduslikku ebavõrdsust ja töötavate masside ekspluateerimist valitsevate klasside rikkuse allikana. Sellest kõneleb ta XIII peatükis. «Kündja, kerjus, kangur ja ehitaja,» räägib Wild, «ei tööta endale, vaid teistele; nad lepivad kasina osaga (tööliste palgaga) ja lubavad meil, suurtel inimestel, tarvitada nende töö vilja ... Vaadake ringi, kes elavad kõige suursugusemates majades, kes naudivad kõige paremaid maiustusi ja kes kannavad kõige ilusamaid rõivaid, ja öelge mulle, kas nende hüvede omajate seas leidub ükski, kes neid ise on tootnud või kes seda pisutki oskaks?»

XIV peatükis pöördub Fielding veel kord selle suure probleemi, kapitalistliku ekspluatatsiooni varjatud külgede poole, mida kirjandus ei olnud veel käsitlenud. Ja jälle laseb ta oma avastusest rääkida Wildil, seega rõhutades romaani satiirilist joont. «Inimkond,» arutab Wild, «jaguneb peamiselt kaheks suureks kategooriaks, need, kes elavad oma kätetööst, ja need, kes kasutavad võõraid käsi. Esimesed moodustavad inimsoo madala ja räpase, teised aga õilsa osa. Sellepärast tarvitavadki kaubandusega tegelevad inimesed targalt väljendit «töökäsi kasutama» ja hindavad õiglaselt üksteist selle järgi, kui palju käsi nende käsutuses on; nii võib üks kaupmees öelda teisele, et ta on temast tähtsam, kuna tema kasutab rohkem töökäsi.»

Kapitalistliku korra olemust autor veel õigesti ei mõista, ta ole-

tab lihtsalt, et kodanlikud suhted on parasiitlikud. Sellepärast ei saagi Fielding jõuda järeldusele, et kodanlik äriline ettevõtlikkus on orgaaniliselt ebaterve, kodanlus näib talle ühiskonnas siiski vajalik olevat. Püüdes tervele kuritegelikule maailmale — vargast kuni monarhini — vastandada inimlikku suurust, maalis ta siivsa kaupmehe Thomas Heartfree. On loomulik, et see kuju osutus kahvatuks ning elutuks. Aus Heartfree satub Wildi võrku ja ta pannakse vangi, kuid ta ammutab mehisust religioonist, säilitab reipuse ja saab oma kannatuste eest tasu: pääseb vanglast ja muutub veel rikkamaks kui enne.

Siin avaldusid Fieldingi kui valgustaja illusioonid ja eksimused. Ta ei näinud rahva aktiivset jõudu. Vägivalla, kurjuse ja petluse maailmale vastandab ta üksikud indiviidid, kes oma aususe ning kannatlikkusega suudavad kiskjalike inimeste tegevust halvata. Ent need finaalis esinevad puudused ei tohiks varjutada romaani suuri väärtusi, seda julget satiiri, millega rünnatakse kodanlik-feodaalse Inglismaa ebaõiglust ja silmakirjalikkust.

«Joseph Andrewsi seikluste lugu». Sellest romaanist alates asus Fielding looma oma «koomilisi eeposeid», mis olid kirjutatud «Cervantese maneeris» (nagu autor ise rõhutas), s. t. suuri realistlikke romaane, mis kajastasid elu kogu tema mitmekesisuses XVIII sajandi Inglismaal.

Romaan «Joseph Andrewsi ja tema sõbra Abraham Adamsi seikluste lugu» («The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr. Abraham Adams», 1742) sündis Fieldingi ja Richardsoni poleemikast ning oli mõeldud Richardsoni «Pamela» (1740) paroodiana. Fielding astus välja kodanlaste «vooruste» idealiseerimise vastu, mis oli iseloomulik «Pamelale». Oma pilke märklauaks teeb ta Richardsoni kangelanna puritaanliku jäikuse, tema kainelt arvestatud vooruse; ta naerab välja kogu romaani religioosse ning moraliseeriva vaimu.

Fieldingi poleemikal oli printsipiaalne ja poliitiline iseloom. Swifti suuna jätkaja, erines suur valgustaja oma arvamustes väga palju Richardsonist ning tema mõttekaaslastest, kes piirdusid ainult aristokraatlike pahede, priiskamise ja lodevate elukommete kriitikaga, kuid ei näinud suurt viletsust, mida tõid uued kodanlikud suhted ja mida mõõdukuseks ja kokkuhoidlikkuseks püüti tembeldada.

Richardsoni parodeerides teeb Fielding tema naiskangelase oma romaanis teisejärguliseks tegelaseks, peategelane on aga Pamela vend Joseph Andrews, kes teenib õemehe mõisnik Booby tädi juures (nagu teada, oli «Pamelas» see mõisnik märgitud initsiaaliga B., mille Fielding dešifreerib Boobyks, mis tähendab lambapead).

Fielding pöörab «Pamela» algsituatsiooni pahempidi. Kui Richardsonil kiusab halb aristokraat oma kurameerimisega teenijatüdruk Pamelat, siis Fieldingil peab toapoiss Joseph kaitsma oma süütust leedi Booby eest. Sealjuures tasutakse Josephile, kes kait-

seb oma puhtust samasuguse energiaga nagu Pamela, hoopis teisiti: ta aetakse majast välja.

Kuid Joseph ei esinda kodanluse puritaanlikku voorust nagu Pamela. Autor motiveerib ta käitumist sellega, et Joseph armastab teenijatüdruk Fannyt ja on talle truu. Fieldingi teenijatüdruk on samuti teadlikult vastandatud Richardsoni omale, kes sai prouaks: Fanny on tugev ja elurõõmus tüdruk, mitte liiga usklik ega ülemäära vaga. Kui Pamela on sisse seadnud otse raamatupidamise oma «õigete» tegude kohta, mille eest teda jumala tasu peab ootama, siis Fanny ei karda anda vaba voli tunnetele ega oskagi armastada kaine arvestusega. Pealegi ei kirjuta ta kellelegi kirju, sest on kirjaoskamatu.

Fieldingi romaan kasvas valmides välja kirjandusliku paroodia raamest. Teos jäi küll rangelt poleemiliseks, kuid selle haardeulatuses oli ühtlasi realistlik toores ja ilustamata tegelikkus.

Programses eessõnas «Joseph Andrewsile» esitab Fielding elu tõepärase kujutamise printsiibid. Ta nõuab demokraatlikke ja humanistlikke põhimõtteid ja rõhutab, et tema «koomilise eepose» peategelasteks on «isikud madalamatest seisustest». Sealjuures tõestab ta, et neid tegelasi tuleb kujutada karikeerimata ja naljata, neid tuleb kohelda tõsiselt ning aupaklikult, tegelaste «iseloomud ja tunded» peavad olema «loomulikud».

Eessõnas puudutab Fielding ka koomika ja huumori olemuse tähtsat küsimust. Tema arvamusi kinnitasid hiljem XIX ja XX sajandi suurte realistide kogemused. «Ainult ebanormaalse mõistusega inimesele,» kirjutab Fielding, «võivad inetus, kehavead ja vaesus tunduda naljakatena.» Koomika ja nalja eheda allikana nimetab autor eneseuhkusest ning auahnusest tingitud teesklust.

Rahva («madalamate seisuste») elu kaastundlik kujutamine ja valitsevate klasside pahede piitsutav paljastamine — niisugune on Fieldingi programm romaanikirjanikuna.

«Joseph Andrewsis» joonistatud pilt elust Inglismaal tõuseb lugeja ette kogu oma karmuses ja näotuses: aadlike täielik karistamatus ning põikpäisus, kodanluse omanikuegoism, jõukate klasside südametu ja ükskõikne suhtumine väikeste inimeste õnnetusse saatusesse. Fieldingi tegelased Joseph Andrews ja pastor Adams on sageli olukordades, kus neil pole millegi eest süüa osta, neil pole raha, et võõrastemaja arveid maksta või postitõllas sõita. Kuid nimelt niisugused inimesed on osavõtlikud ning abivalmis. Siiraid tundeid leiab autor vaeste hulgas, nagu seda näitab kuulus stseen maanteekraavis.

Karskuse pärast leedi Booby mõisast väljaaetud Joseph Andrews hakkab Londoni poole astuma. Teel röövitakse ta paljaks, teda pekstakse, tal võetakse riided seljast ja lõpuks visatakse rändur kraavi. Mööda sõitev postitõld peatus, kuna kutsar kuulis oigamist. Auväärsete reisijate, leedide ja džentelmenide seas ei olnud kedagi, kes oleks Josephile kaasa tundnud. Nad keeldusid

teda tõlda võtmast, kuna see olevat sündsusetu. Ükski neist ei tahtnud talle anda üleriiet, et varjata ta alastust ning päästa ta külma käest. «Ja on väga tõenäoline,» märgib autor «et vaesel Josephil oleks nõnda tulnudki maanteel hukkuda, kui postipoiss (kes hiljem kanavarguse pärast kolooniasse saadeti) poleks vabatahtlikult oma kuue, oma ainsa üleriide seljast võtnud, vandudes selle juures (millega ta reisijate etteheited ära teenis), et pigem on ta valmis kogu eluaeg särgiväel sõitma, kuid inimest ta nii õnnetusse olukorda ei jäta.»

Lähimas võõrastemajas on Joseph jälle saatuse vintsutada. Rikas trahteripidajanna ei luba anda talle pesu, arst aga keeldub ilma rahata haavu sidumast. Josephile tuleb appi ainult vaene kõrtsitüdruk. Ta loovutab haigele oma voodi ja seob ta haavad. Nii koonduvad Josephi ja tema sõbra Abraham Adamsi ümber vaesed inimesed: kõrtsitüdrukud, postipoisid, harjuskid, sõdurid, talupojad. Nemad moodustavad romaani teise pooluse. Nad on küll vaesed, nende keel on jäme ja riided räbaldunud, kuid nad on parim osa Inglismaast.

Inglise rahva parimaid omadusi kehastab pastor Adams. See on romaani peategelasi ja ühtlasi kõige elavamalt ning mitmekülgsemalt joonistatud kuju. Hoolimata õpetatusest ja tööarmastusest elab Abraham Adams suures puuduses, ta vaesuse põhjuseks on ausus, otsekohesus ning seisukohtade sõltumatus. See krossitahapõlgur on valmis abistama iga solvatut ja tagakiusatut, mis tõukab teda kord naljakatesse, kord täbaratesse olukordadesse. Selles mõttes meenutab pastor Adams surematut Don Quijotet. Võrdlus ei ole juhuslik, Fielding oli vaimustuses Cervantese raamatust ja võttis sealt eeskuju. Pastor Adams on nagu Don Quijotegi naiivne, täis õiglusejanu ja valmis võitlema kurjaga. Kuid erinevalt Cervantese kangelasest on tema sekkumisest hädavareste asjadesse rohkem kasu, ebameeldivused langevad talle kaela aga sellepärast, et ta on vaene ning lindprii. Purjus mõisnikud ässitavad koerad ta kallale, nagu oleks ta jänes, ja tunnevad sellest toorest naljast lõbu. Tema koguduse liige leedi Booby ei lase teda köögist kaugemale. Rahukohtunik püüab teda vangi panna, sest et Adams on näruselt riides ega näita üles aupaklikkust.

Hoolimata kõigist hädadest kaitseb pastor Adams julgesti oma inimväärikust, vastates solvajatele kas terava sõnaga või tugevate rusikatega. Alati hädalise sõber, heidab ta väljakutse isemeelsele leedi Boobyle, kes armukadeduse pärast Josephi ja Fanny kihluse keelas.

Niisugune on Fieldingi positiivne kangelane, kelle iseloom vastandub Richardsoni ja Steele'i tegelaste peenutsevale käitumisele, variserlikkusele ning südametusele. Fielding kritiseerib kodanlast tegelinski ja protsessija Trulliberi satiirilises kujus. See pastor ühendab kirikuõpetaja kohustused sigade kasvatamisega turu jaoks. Viimane on ta päriskutsumus, kuna inimhädade suhtes on

«hingekarjane» kurt ja pime. Samasugune on julm ning ahne Peter Pounce, kes kiitleb, et on «oma kätega» endale varanduse loonud.

Ent Fielding ei suutnud üle astuda valgustusideoloogia piiridest, ei osanud teha kõiki neid järeldusi, mis tulenevad tema romaanidest. Teos lõpeb õnneliku lahendusega. Selgub, et Joseph on keskmiselt jõuka mõisniku poeg, kelle olid lapsena varastanud mustlased, Fanny aga osutub Pamela õeks. Fieldingi sotsiaalne ideaal on elu oma kätega loodud külluses, eemal tühja tuult tallavast kombelõdvast tsivilisatsioonist. Nii elab džentelmen farmer Wilson ja, abiellunud Fannyga, astub ka tema poeg Joseph Andrews sellesse ideaalsesse ellu. Tegelikult oli see aga petlik pääsemine, sest tööstusrevolutsiooni tulemusena hävitati senised agraarsuhted ja niisugused pesakesed laostati ja hävitati. Kuid see utoopia tuleb esile alles romaani lõpul, just enne «eesriide langemist», romaan tervikuna annab aga õige ja realistliku pildi elust Inglismaal, teost läbib varakate klasside moraali ning kommete halastamatu hukkamõist.

«Tom Jones, ühe leidiku lugu» («Tom Jones, the History of a Foundling», 1749; eesti k. 1956) on Fieldingi realistliku kunsti tipp, tema meistriteos. Jällegi «Cervantese maneeris» kirjutas Fielding uue «koomilise eepose», mille iseloomulikeks joonteks on tegelikkuse tunnetamine ja elav huvi rahva kommete ning saatuse vastu.

Selle romaani valmimise ajaks oli Inglismaa kapitalismi arenguteel veel ühe sammu edasi astunud ja Fielding oli küllalt tähelepanelik, et seda märgata. Ta jätkab küll seisuste ebavõrdsuse, mõisnike jämeda omavoli ja aristokraatliku ladviku kombelõtvuse ning parasitismi paljastamist, ometi tuleb «Tom Jonesis» esiplaanile kodanlaste rahavõimu taunimine. Seoses sellega ei katke veel poleemika Shaftesbury ja Richardsoni tüüpi kodanluse apologeetidega, see võtab vaid uue vormi. Kui eelmises romaanis võitles Fielding puritaan Richardsoniga paroodia abil, siis «Tom Jonesis» vastandab ta viimase moraaliskeemile elava, realistliku ning täisverelise kuju.

«Tom Jonesis» paistab eriti selgesti silma Fieldingi romaani eripära: elavat, huvitavat ja dramaatilist jutustust tegelaste seiklustest, mis areneb Inglise elu avaral taustal, katkestavad autori rohked kõrvalepõiked ning kommentaarid. Fielding oskab neid meisterlikult ära kasutada, nad on vajalikud kas tegevuse aeglustamiseks või puhkuse andmiseks lugejale, kes on väsinud tegelaste seikluste jälgimisest. Need kõrvalepõiked on väga huvitavad, tulvil tähelepanelikku eluvaatlust ning teravmeelsust, ja sunnivad lugejat uue, värske jõuga tegelastele järgnema. Kõrvalepõigetes ja kommentaarides on palju arutlusi kunstist ja kirjandusest, mis moodustavad valgustusrealismi kaugeleulatuva esteetikaprogrammi.

Siin leiame Fieldingi huvitava arutelu romaanist kui žanrist, mis suudab kõige täielikumalt ja mitmekülgsemalt elu kajastada. Ta väidab, et romanist peab «läbi käima igast seisusest inimestega, nii rikaste kui vaestega, sest et niinimetatud kõrgema seltskonna tundmine ei õpeta talle madalamate klasside elu ja, ümberpöördult, tutvumine inimkonna madalamate kihtidega ei näita talle kõrgemate klasside kombeid».

Seda mõtet rõhutatakse ka Horatiuselt võetud motos: *Mores hominum multorum vidit* (Ta on näinud paljude inimeste kombeid).

Põhimõtteliselt tähtis on Fieldingi väide, et kunsti eesmärgiks on inimese tunnetamine: «Kõige tähtsam aine meie ajaloolaste ja poeetide sule jaoks on inimene.» Lahendades valgustuslikule kirjanikule olulist küsimust «inimolemusest», teeb Fielding mitmeid psühholoogilisi avastusi. Pöördume peasündmustiku poole.

Romaani keskseks tegelaseks valib Fielding leidlapse Tom Jonesi, kelle päritolu jääb kauaks ajaks teadmatuks. Heitlik saatus vintsutab teda samuti nagu kõiki neid, kes on sõpradeta ja omasteta. Tõsi küll, Tomi kasvatatakse kasulapsena rikka mõisniku Allworthy majas, kuid ta positsioon on ebakindel, see sõltub mõisniku ja tema lähedaste tujudest.

Mister Allworthy elab oma mõisas koos lesestunud õe Bridgetiga, kellel on poeg Blifil. Tomi ja Blifili kasvatavad filosoof Square ning teoloog Thwackum. Tormakas ja otsekohene Tom on relvitu kadestajate ning vaenlaste, see on egoistliku Bridgeti, teeskleva ning ahne Blifili ja nürimeelsete vagatsevate kasvatajate ees. Tomi headus, osavõtlikkus, õilsameelsus, valmisolek inimest hädas aidata annavad rikkalikku toitu keelepeksule, teda laimatakse ja moonutatakse ta käitumise tõelisi motiive.

Selle tagajärjel omandab Tom Jones üleannetu logardi kuulsuse, kellele seatakse eeskujuks vooruslik ning moraalne Blifil.

Blifili viha leidiku vastu toidab kartus kaotada pärandus, osa sellest võib minna Tomile. Blifili viha aga kahekordistub, kui ta saab teada, et Tomil on õnnestunud vallutada rikka naabermõisniku Westerni ilusa tütre Sophia süda. Ahne ja kade Blifil oli ammu plaanitsenud abielluda Sophiaga ja saada nii ka tema varanduse omanikuks. Tütarlaps aga põlgab vagatsejat Blifili ja kingib oma südame julgele ning üllale Tomile. Ent Sophia isa, jäme ja isemeelne mõisnik Western, kes küll austab Tomi julguse ja osavuse pärast, saab maruvihaseks, kuuldes tütre valikust, ja otsustab Sophia väevõimuga mister Allworthy pärijale Blifilile mehele panna.

Omalt poolt võtab abinõud tarvitusele ka Blifil. Ta laimab Tomi, moonutades tema häid kavatsusi (mister Allworthy paranemise puhul paneb Tom peo käima, Blifil aga kannab onule ette, et Tom olevat rõõmustanud kasuisa haiguse üle ja oodanud tema surma). Blifilil õnnestub Tom majast välja ajada, kes häbistatuna ja kodutuna peab mööda Inglismaa teid hulkuma. Jala jõuab ta Londo-

nisse, et ennast laevale värvata. Sophia põgeneb sundabielu eest kodunt ja leedi Bellastoni kaitse all läheb samuti Londoni. Ka Blifil on pealinna jõudnud, ta fabritseerib kohtuasja ja kavatseb valetunnistajate abil Tomi võllasse saata. Kuid julgus ja suuremeelsus võidavad nagu Fieldingil alati. Blifili plaan nurjub. Finaalis tuleb päevavalgele Tomi päritolu: leidlaps on mister Allworthy õe missis Bridgeti poeg, ema oli ta salaja oma venna voodisse pannud, et «pattu» varjata. Paljastanud Blifili, abiellub Tom Sophiaga.

Kesksed tegelaskujud romaanis on Tom Jones ja Blifil. Tom on Fieldingi arusaamise järgi positiivse inimese ideaal, kuid samal ajal pole ta kaugeltki richardsonlikult läbini vooruslik. Tom Jonesi iseloomus on nii head kui halba, kusjuures hea on ilmses ülekaalus. Ta on tormakas, otsekohene, avar ja õilis süda juhib ta käitumist, ent mõtlematus ja noorus tõukavad teda mõnikord ebasündsatele tegudele. Et päästa metsavaht Must George karistusest, mis ootab teda salaküttimise eest, võtab Tom süü endale. Ta müüb mister Allworthy kingitud poni, et vallandatud George'i nälgivat peret abistada. Täitnud metsavahi tütre soovi, teeb ta endale etteheiteid sellepärast, et solvas tüdrukut, ja oleks valmis temaga abielluma, kuid tütarlapsel on niigi austajaid küllalt. Kui Tom viibib ilma rahata Londonis, tekib tal armuvahekord leedi Bellastoniga, kuigi ta igatseb Sophia järele ja otsib teda taga. Tom Jones on tegelikkusest võetud inimene, Fieldingil õnnestus teda meeldivalt elulähedaseks teha.

Mis puutub läbini vooruslikesse inimestesse, siis osutuvad need sageli silmakirjatsejateks. Näiteks Blifil. Väliselt on ta korralik noormees, armastab rääkida kõrgest moraalist, mille kohta ei saa ju midagi halba öelda, kuid ometi on ta teeskleja ning lurjus, tema ilusate sõnade taga peitub närune hing. Oma «koomilises eeposes» kasutab Fielding paradoksi ja pöörab kodanlikud arusaamad pahest ning voorusest pea peale. Paljastades «korralikku» ja mõistlikku Blifili, vastandab autor talle kergemeelse Tom Jonesi, kellel on halb kuulsus, kuigi ta on tegelikult suuremeelne ning puhtsüdamlik. Hiljem saab paradoks inglise kirjanike (eriti B. Shaw') sagedasti tarvitatavaks kriitikarelvaks silmakirjaliku kodanliku moraali vastu.

Blifil on suure üldistava jõuga tüüpiline kuju. See on uue tõusva kodanliku klassi kommete ning moraali kandja, tema iseloomu põhijoon on varanduse ahnitsemine. Vastavalt sellele ehitab ta üles oma poliitilise karjääri ja püüab parlamenti pääseda. Mitmes mõttes on Blifil sarnane Jonathan Wildi ja Swifti jähuudega. Blifil kehastab veel ühte Fieldingi seisukohta kodanlasest, kes hakkab ilmuma poliitilise ja majandusliku elu areenile.

Kuid erinevalt Swiftist on Fielding optimistlik, ta usub, et olemasolevates tingimustes on õigluse võit ja eluharmoonia saavutamine võimalik. Mister Allworthy ja Tom Jonesi taoliste inimeste head teod suudavad tema arvates sotsiaalset pahet vähendada.

Õpetlik on ka Tomi ja Sophia kõiki takistusi võitev siiras armastus. Selles on Fieldingi kui valgustaja ajalooliselt vältimatu piiratus — ebaõigluse, kurjuse ja rahavõimu suurele maailmale vastandab ta omapärase utoopia, heasüdamlike ning «loomulike» inimeste väikese maailma.

«Amelia». See optimism lõi kõikuma kirjaniku elu lõpul, sest Inglise tegelikkus ei andnud alust valgustajate usule «tasakaalu» saavutamisse ideaali ja tegelikkuse vahel. Fieldingi valgustusliku humanismi kriis tuli ilmsiks viimases romaanis «Amelia» (1751). Piinav teadmine, et valgustuse humanismi ideaalid ei vasta Inglismaa sotsiaalsele arengule, ja võimetus leida väljapääsu sellest vasturääkivusest põhjustasid kõrvalekaldumise elutõest, põhjustasid religioosseid ning moraliseerivaid tendentse. Romaani peategelane vaene erukapten Booth käib põhja ja satub vanglasse. Kuid paljutõotav realistlik algus rikutakse ära moraliseerimisega. Vanglas satub Booth religioossesse meeleollu, loeb kogu aeg kirikujutlusi, mis annavad talle tagasi usu jumalasse. Ja taevas saadab talle pääsemise: tema naine Amelia saab suure päranduse ning Booth tuleb vanglast välja.

Niisugune kõrvalekaldumine elunähtuste loogikast ja vaadete ebakindlus olid ajalooliselt vältimatud. Selles ei ole midagi üllatavat. Me imetluse pälvivad aga kirjaniku läbinägelikkus, geniaalsed avastused kodanlike suhete kujutamisel, Fieldingi geenius tõstis inglise olustikuromaani uuele tasemele kunstimeisterlikkuse ja täisväärtusliku realismi mõttes. Tema «koomilised eeposed» ei ole ainult inglise, vaid kogu Euroopa realistliku romaani tippsaavutusi.

LAURENCE STERNE

(1713–1768)

«Tema huumor on jäljendamatu, mitte igasugune huumor ei pane südamest naerma,» kirjutas Sterne'i kohta Goethe.

«Ta on suur vigurivänt ja naljahammas, keda aga siiski ei saa humoristiks nimetada,» kirjutas Thackeray samuti Sterne'i kohta.

Raske on maailma kirjandusloos leida teist niisugust kirjanikku, kelle looming oleks kaasaegsete või hilisemate literaatide seas tekitanud nii palju vasturääkivaid, mõnikord isegi üksteist välistavaid hinnanguid. Ent kõik Sterne'i sõbrad ja vaenlased, laitjad ja austajad XVIII, XIX ning XX sajandist on kokku leppinud ühes: Sterne on tähelepanuväärne, keeruline ja omapärane kirjanik, kelle loomingust ei saa ükskõikselt mööda minna.

Sterne on väljapaistev humorist, provintsiveidrike maalija, julge eksperimenteerija ja terava sulega realistlik psühholoog, kes leidis, uuris ja ülistas oma teostes *hobby*sid — vastupandamatuid

harrastusi, millel on nii tähtis osa inimeste iseloomude ning saatuste kujunemisel. Oma loominguga viib ta lõpule terve perioodi inglise XVIII sajandi romaani arengus ja otsib uusi teid, avaldades mõju ka kirjanduse hilisemale evolutsioonile. Õigusega peetakse Sterne'i Euroopa sentimentalismi üheks rajajaks ja samuti XIX sajandi realistliku romaani eelkäijaks.

Sterne'i elukäik. Laurence Sterne sündis 1713. a. vaese ohvitseri perekonnas. Noorukina jäi ta isata, õppimist jätkamaks tuli vastu võtta jõuka onu abi. 18-aastaselt astus Sterne Cambridge'i ülikooli. Sõprade seas sai ta heasüdamliku veidriku kuulsuse, kellel «ei olnud puudust mõistusest, kui ta seda vaid kasutada tahtis».

Ülikooli lõpetamise järel omandas Sterne sellesama rikka onu nõudmisel vaimuliku elukutse ja sai peagi koha Suttoni asulasse Yorgi lähedal.

Algas külavaimuliku üksluine elu. Abielu ei teinud seda paremaks. Kirikuõpetaja viibis meelsasti kodunt eemal, külastas ülikoolikaaslasi ja rikast mõisnikku John Hall-Stevensoni, kes elas Suttoni lähedal. Ümbruskonnas oli Stevensoni majal «hullu lossi» kuulsus, sinna kogunes väike seltskond ekstsentrilisi sõpru. Nad lõbutsesid, kuidas vähegi suutsid, juhindudes Thélème'i kloostri lipukirjast Rabelais' romaanis: «Tee mida tahad.» Armastatuimaid meelelahutusi sellistel olengutel oli uskumatute lugude jutustamine; lugu hinnati seda rohkem, mida enam see üldiselt omaksvõetud arvamustele ja tervele mõistusele vastu rääkis.

Stevensoni suurest raamatukogust hankis Sterne raamatuid. Teda huvitas kõik: vanaaegsed teaduslikud traktaadid ja lõbusad gallia fabliood, filosoofide teosed ja uued romaanid. Suttoni kirikuõpetaja jõudeaega täitsid lugemine, maalikunst ja viiulimäng. Küllaltki palju aega kulus tal jutlustele, milles juba ilmnes kirjanduslik anne.

Sterne'i kauaaegne «metseen» jõukas onu ei lasknud oma hoolealust silmist. 40-ndate aastate algul püüdis ta tõmmata Sterne'i tooride ja viigide poliitilistesse tülidesse. Suttoni õpetaja võttis kätte pamfletistisule. Mõned tema artiklid peaminister Walpole'i toetuseks avaldati kohalikus ajalehes. Ministeerium langes ja onu poliitilised vastased said võidu. Sterne'i ei kurvastanud see sugugi. Kas ei olnud temale nagu kogu inglise rahvale täiesti ükskõik, kas võidavad toorid või viigid. Ainult et sellest ajast peale tõotas Sterne mitte sekkuda «poliitilistesse nääklustesse».

Juba eaka mehena, 50-nda eluaasta künnisel, asus Sterne kirjutama romaani **«Tristram Shandy elu ja arvamused»** («The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman», 1760—1767). Töö romaani kallal kestis üle seitsme aasta ja teos jäigi lõpetamata. Nimitegelane jõudis romaani paljude peatükkide vältel ainult viieaastaseks saada. Kuid näib, et jutustaja ise on Trist-

ramile väga lähedane ja et tema arvamused võivad edukalt asendada selle tegelase omi.

Romaani kirjutamise ajal läks Sterne'i tervis järjest halvemaks. 1762. a. võttis ta ette teekonna Prantsusmaale ja Itaaliasse, lootes, et lõunamaine kliima aitab tal võidelda tiisikusega. Haigus ei andnud järele. Reis ei olnud siiski asjatu, see õhutas Sterne'i uut romaani kirjutama. Jätnud pooleli «Tristram Shandy», hakkas ta kirjutama **«Tundelist teekonda läbi Prantsusmaa ja Itaalia»** («A Sentimental Journey through France and Italy», 1768; eesti k. 1972).

Lõpetanud raamatu, siirdus Sterne jälle Lõuna-Prantsusmaale. Kuid see oli juba kasutu «võidujooks surmaga». Ta kiirustas koju tagasi. Tõld kihutas mööda Prantsusmaa teid, kurnatud, jõuetu reisija kirikuõpetaja mustas rüüs peaaegu lämbus köhahoogudest ja mõtles ainult sellele, et kiiremini kodumaale jõuda.

Sterne suri Londonis 18. märtsil 1768.

Omapärane kirjanduslik manifest. Nagu kirju karneval mööduvad lugeja eest narrimütsi kuljuste helina saatel sädelevad naljad, kalambuurid, paroodilised filosoofilised süsteemid, alkeemilised retseptid, ühesõnaga, nagu ütles Taine, kogu maailma *bric-à-brac**. Ja kuigi romaan tundub esimesel pigul tühi-tähine, kutsub autor meid otsima sügavamat ja tõsisemat.

Ilma tseremooniata lõhub Sterne kindlakskujunenud kaanonid, purustab harjumuspärased raamid, püüdes leida uusi maailma ja inimese kujutamise meetodeid.

Kui koguda kokku romaani lehekülgedele laialipillatud autori mõtted oma loomingu ülesannete kohta, siis kerkib me ette midagi ekstsentrilise kirjandusliku manifesti taolist.

Kõigepealt eitab Sterne printsipiaalselt igasuguseid eeskujusid ja reegleid, millest romanist peab juhinduma.

«Ei Horatiuse ega kellegi teise selle maa peal elanud inimese reeglitest kavatse ma kinni pidada,» kuulutab autor romaani algul. 18. peatükis rünnatakse eeskujusid, kaanoneid ja stampe veelgi jõudsamalt.

«Kas tõesti peame alati koostama raamatuid nii, nagu apteeker koostab mikstuure, valades ühest anumast teise?... Kas tõesti peame alati ühte ja sama nööri kokku kerima ja jälle lahti harutama? Alati ühte ja sama teed käima? Alati ühesuguse sammuga? Kas tõesti oleme määratud igavesti, pühapäeviti ja argipäeviti, näitama õpetatuse reliikviaid, just nagu mungad näitavad pühakute reliikviaid, sealjuures ühtegi imet korda saatmata?»

Lõpuks paneb Sterne ette avada haigla matkijatele, kuhu nad kõik võiks kokku tuua.

Kaanonite eitamine ja autori individuaalse eripära õigusta-

* *Bric-à-brac* (prants. k.) — kolu, tühi-tähi.

mine on märgatavad kogu romaanis. Praktiliselt väljendub see kõigepealt jutustuse sagedases katkemises ja lugejat hämmastavas originaalitsemises: «Kui ma eeldaksin, et te ise suudate midagi otsustada või arvata selle kohta, mis tuleb järgmisel leheküljel, siis rebiksin ma selle lehe oma raamatust välja.» (25. peatükk.)

Romaani eessõna antakse alles 64. peatükis. 110. peatükk puudub, 132. ja 133. koosnevad ebamäärastest häälikutest, mis tekivad autori viiuli häälestamisel. 199. peatükis leiame joonised, mis peavad graafiliselt kujutama «Tristram Shandy» viit esimest raamatut. 198. peatüki kohal on tühi lehekülg, et lugeja võiks sinna oma maitse järgi Wadmani lese portree joonistada. 297. ja 304. peatükk on kohad ära vahetanud. Tekstis on graafilisi märke, osutavaid sõrmi, fantastilisi spiraale jne. Romaani struktuuri lõhkumine ei piirdu välise efektitsemise ja ekstsentriliste vempudega, sel on tegelikult palju tähendusrikkam eesmärk.

Romaani konstruktsiooni rikutakse algusest peale sellega, et autor ise võtab jutustajana tegevusest osa, katkestab süžee kulgu, sekkub tegelaste ellu, heidab nalja, arutab sügavmõtteliselt, kaitseb oma loominguprintsiipe jne.

Juba Fieldingil võis märgata püüdu laiendada žanri piire ja romanisti tegevussfääri. Tema romaani peatükke juhatasid sisse vestlused lugejatega. Kuid need autoripoolsed sõnavõtud olid rangelt piiratud koha ning ajaga. Kirjanik ise ei sekkunud tegevusse, ei katkestanud seda, ta säilitas toimuvate sündmuste objektiivsuse ja teose struktuuri terviklikkuse.

Sterne ei pikenda vestlusi lugejatega, mis oleks rikkunud tasakaalu. Sterne'i romaani tegevus rebeneb, subjektiivne tegur muutub valitsevaks, andes uue värvingu ka jutustavale osale. Tegevusliini katkemine loob ootamatuid kontraste, üleminekuid ühelt meeleolult teisele. See kõik on Sterne'ile väga iseloomulik.

Romaani 20. peatükis suunab autor hoobi lugejate «vastikule kirele», mida nad tunnevad teoste välise seikluslikkuse vastu. Raskuspunkt, peamine huvi peab olema viidud sügavamale. Seda Sterne vanu süžeeskeeme kõrvale heites nõuabki.

Kuid on see siis midagi uut? Juba Richardson koondas lugeja huvi ning tähelepanu tegelaste siseelule. Vaieldamatult jätkab Sterne «Clarissa» tendentsi, kuid samal ajal ka süvendab seda. Pöördudes oma tegelaste sisemaailma poole, ei loobunud Richardson päriselt vanadest kaanonitest ja süžeeskeemidest. Naiste röövimine, salapärased tundmatud ning imetaolised päästmised on temalgi veel tarvitusel.

Sterne hülgab sellised võtted. Ei mingeid hobustega võiduajamisi ega liigutavaid armulugusid.

Onu Toby ja lesk Wadmani armastuse lugu «Tristram Shandys» parodeerib tavalisi eeskujusid. Kõik on siin pahupidi. Mitte tema, vaid temake osutub ründavaks pooleks. Naine on elukogenud, mees aga puhas, süütu ja kaitsetu nagu noor tüdruk. Kumbki

pole enam kaugeltki noor, elatakse külg külje kõrval. Ei mingeid õnnetuid seiklusi. Nende ühinemist takistab ainult üks delikaatne asjaolu: daam kardab, et sõjas saadud vana haav Toby kubemes võib segada õnnelikku abielu.

Niisiis parodeerib Sterne vanu süžeeskeeme ja heidab need kõrvale. Peategevus viiakse üle sündmuste sisemusse, tegelaste hinge.

Teose «jämedad, materiaalsed» (Sterne'i sõnad) osad loovutavad koha detailidele ja varjunditele.

Ebatähtsa olulisust rõhutab autor korduvalt. Järjekordses kõrvalepõikes 31. peatükis pillatakse just nagu kogemata mõte, et «kõne, raidkuju, pildi ja kirjandusliku kujundi iiu sõltub pisiasjadest ning varjunditest».

See seisukoht väljendab Sterne'i loomingule üldiselt omast püüdu äärmiselt individualiseerida nähtusi, iseloome, situatsioone, rõhutada isiklikku, erilist ja kordumatut.

Sterne leiab täiesti uusi vahendeid oma tegelaste sisemaailma kõige keerulisemate käikude kujutamiseks. Voodisse kummuli viskunud mister Shandy pärast «õnnetust» oma äsja sündinud poja ninaga; kapral Trimi aupaklik kummardus, mis ütleb nii selgesti, nagu üks kummardus üldse võib öelda: «Teie ausus on nii lahke»; paljuütlev kõverjoon, mille joonistab õhku sama kaprali kepp ja mis veenab onu Tobyt vabaduse eelistes hoopis rohkem kui mister Shandy targad ning sõnaohtrad kõned; sureva Le Fevre'i kõikuv pulss — need kõik on Sterne'i leiud, mis said eeskujuks paljudele XIX sajandi kirjanikele.

Sterne'i kunstiliste kavatsustega on lahutamatult seotud nõue, mille ta esitab romaani keelele: «Kirjutamine, kui seda tehakse nii, nagu peab (arusaadav, et enese arvates kirjutan nii), on ainult vaatluse erivorm.» (36. peatükk.) See on üleskutse kogu kirjandusliku keele uuendamisele, loobumisele stampidest ja tinglikust silumisest. Ühelt poolt toob see kaasa keele lihtsustumise, teiselt poolt aga komplitseerituse.

Kirjaniku kaasaegsed märkisid (nagu ütleb Sterne'i uurija Wilbur Cross), et Sterne'i lugeda on seesama kui temaga vestelda, tema kõnet kuulda. «Ta keel on ebatavaline, kuid selge.» Süntaks, «kus kaoses lendavad tähed», on täiesti iselaadne, äärmuseni individualiseeritud.

Romaani ülesehituse uute üldprintsiipide kõrval kasutab Sterne ka uusi karakterite loomise viise, nimelt lemmikala, *hobby* (eesti keeles «ratsu») teooriat. Mis on *hobby*? «See on jaaniussike, liblikas, pildike, pisiasjake, onu Toby kindluse piiramine, midagi niisugust, millest inimene haarab kinni, et põgeneda elu harilikust voolust, et lennata tunnikeseks eemale eluraskustest ja muredest,» selgitab autor. (274. peatükk.)

Kuid see pole kergesti mööduv innustus, üks isiksuse külgesid,

Sterne'i tegelastel muutub see määravaks. «Kui ratsu vabaneb valjastest, siis hüvasti, rahulik mõistus ja kaine kaalutlemine.»

Romaani teksti kätketud omapärane esteetiline manifest tõuseb XVIII sajandi kirjanduses valitseva ratsionalismi vastu. Tunne vastandatakse mõistusele, individuaalne üldisele, järelemõtlematu innustus egoistlikule kasuahnele huvile. Inimene on palju keerulisem, kui seda seni arvati, püüab Sterne tõestada, ja elukulg ei allu formaalse loogika ega kurikuulsa terve mõistuse seadustele.

Shandy-Halli veidrikud. Siirdume Shandy-Halli, väikesesse suletud maailma, mida autor piinliku hoolega kaitseb suure maailma kahjustavate tuulte eest.

Shandy-Hall on väike inglise mõis. Selles valitseb rahu ja mõistlik heasoovlikkus. Härrased elavad siin rahus teenritega, viimased on oma peremeeste «alandlikud sõbrad». Shandy-Hallis ei koormata kedagi üle jõu käiva tööga ega liigsete elumuredega. Eluproosa on surutud karmidesse raamidesse. Igale hädavajalikule asjale on ette nähtud koht ja aeg (isegi kohustuslik abielu-line armastus on karmilt reglementeeritud). See-eest aga pole härraste jõudeaeg mitte millegagi piiratud. Neil on avarad võimalused lemmiktegevuseks, vaikseks lugemiseks, mõtisklemiseks, sõbralikeks vestlusteks õhtuti kamina ääres või hommikuti teelauas.

Shandy-Halli härrased pole enam noored. Nooruse tormipuhangud (kui neid üldse kunagi oli) on juba kaugel minevikus. Suure maailma kired — raha ja kuulsuse tagaajamine ning poliitiline auahnus — on neile tundmata. On nad siis inimnõrkustest vabad kiretud mõttetargad, abstraktsioonid, elavate inimeste kahvatud varjud? Ei, nad ei ole sugugi idealiseeritud varjud, nad on elavad inimesed. Küllaltki paljutähendav on see, et nende tegelaste elulisus ja jõud peitub just nende nõrkustes. Mister Shandyl ja ta vennal onu Tobyl on oma Achilleuse kand, parandamatu kalduvus harrastustele. Nende jõud ja nõrkus on «võluratsud», kes soovi korral võivad neid viia kaugele eemale Shandy-Hallist ja kõigist tema asunikest, sinna, kuhu «ratsanikud» aga ise tahavad.

Walter Shandy on põhimõtteline veidrik, tema lemmiktegevus on ülistada ning ilukõneliselt esitada kõige fantastilisemaid filosoofilisi süsteeme, milles skolastika ja pedantsus ühtivad omapärase tarkusega. «Tema tee läks kõrvale sellest, mida mööda käib suurem osa inimestest, kuid ka tema kõige eriskummalisematesse veidrustesse oli segatud tarkuse vürtsi.» Tema «filosoofia» põhiteesid nõuavad eeskätt originaalsust, isikliku arvamuse sõltumatust kõigist üldtunnustatud ning austatud seisukohtadest.

Ta juhindus kahest aksioomist: «1. Üks unts oma mõistust on parem tervest tonnist võõra mõistusest. 2. Iga inimese mõistus peab tulenema tema enese, aga mitte kellegi teise olemusest.» (44. peatükk.)

Arvamuse korjab ta üles, «nagu ürgaegne inimene korjas üles õuna», ja see saab tema omaks. «Ta oleks meelsamini kaotanud oma elu kui loobunud õunast.»

Niiviisi korjas Shandy endale suure «raamatukogutäie arvamusi» ja koostas nendest maailmavaadete süsteemi. Selle süsteemi tähtsamaid lülisid olid teooriad nimede mõjust iseloomule, nina vormi ja suuruse tähtsusest (see teooria põhines perekonnatraditsioonidel), hinge asukohast, soojuse ja niiskuse osatähtsusest, abiverbide osast kasvatussüsteemis jms. Iga selline teooria oli just nagu sadul tema ratsul. Soovi korral istus ta ühte nendest, puudutas ratsmeid ja juba galopeeris ta ülevate sõnade keerises.

Sterne mainib, et peremehele on valus iga hoop tema ratsu pihta. Juhtub aga nii, et elu annab mister Shandyle hoope kõige valusamasse kohta. «Eluproosa» esimene löök tuleb doktor Slopi kaudu, kes aitab ilmale Shandy poja. Akušööritangidega lamestab ta vastsündinu nina. Isa on meeleheitel. Ta viskub kummuli voodisse ja lamab liikumatult. Kui ta teadvusele tuleb, siis ainuke, mis annab talle lootust parandamatut veidigi heaks teha, on anda saatusest solvatud pojale suurepärane nimi Trismegistus, mis avaldaks mõju tema iseloomule. Mister Shandy istub teise sadulasse: ta pöördub venna Toby poole pika kõnega nimede tähtsusest, päästes ennast niiviisi meeleheitest. Kuid pilkav saatus ei jäta teda rahule. Kirikuõpetaja ei ristinud lapsukest mitte Trismegistuseks, nagu soovis isa, vaid Tristramiks. Teine hoop on esimesest veelgi valusam. Kõrgemad vaimulikud ei tule vastu poja nime muutmise taotlusele. Teoloogid lükkavad kannatava isa palved tagasi. Raskest haigusest päästab teda ainult uus perekonnamure — vanema poja Bobby surm. Võiks arvata, et see õnnetus murrab lõplikult auväärse džentelmeni, kuid hoopis vastupidi, see mõjub talle hästi. Kurb teade annab Shandyle võimaluse tegelda ühega oma harrastustest. Ta tuletab meelde vanade autorite ütlusi elu kaduvuse kohta. Ja õnnetus hajub kõrgelennulisteks sõnadeks.

Ka edaspidi tuleb hoope ja neistki saadakse üle harrastuste abil. Kuid juba ülaltoodud näited on küllaldased mõningate järelduste tegemiseks. «Õnnetuste» ja isa reageeringute kõrvutamises ilmneb väärtuste ümberhindamine «ratsuteooria» seisukohalt. Tõelist õnnetust talutakse palju kergemini kui selliseid tavalise inimese silmis pisut meelehärmi tekitavaid asjaolusid nagu nime äravahetamine ja lapse nina väike deformatsioon.

Traagiline vaheldub koomilisega, koomiline kasvab üle traagiliseks. Nende üleminekute imetlemises avaldub Sterne'i huumor. Huumor ja omapärane relativism.

Kas võib mister Shandyt nimetada tundetuks?

Ei, ta on tundlik, kuid mehe kõige nõrgem koht on tema harrastus ja kui hoop tabab viimast, siis on valu veelgi suurem kui poja surma puhul. Harrastused kaitsevad alati saatuse löökide

eest. Oma veidruste abil saab inimene kergesti üle suurest murest. Vastavalt Sterne'i teooriale täiendavad harrastused tõelist elu ning kaitsevad tema eest.

Sama osa (ja veelgi selgemini) on ka onu Toby harrastusel. Erinevalt oma vennast, vilunud ja kavalast sofistist, on onu Toby lihtne ning naiivne nagu laps. Kogu ta hing peegeldub puhtas pilgus. Ta ei saa aru oma venna peenest targutamisest nina ja nime puhul. «Kas mõtled siis veel nime peale, kui lahingusse lähed?»

Ta ei hiilga arukusega, kuid on see-eest tõesti hea. Loomuliku peenetundelisusega saab ta inimestest paremini aru kui ülierudeeritud vend. Kui mister Shandy juhtprintsiibiks on mõtlemise originaalsus, siis onu Tobyle on kõige tähtsam armastus kõige elava vastu. Onu Tobyl on ka oma Achilleuse kand, mis toidab ta elujõudu. Haavatasaamine lõi ta välja rivist ja suurest elust, kus tal varem oli oma kindel koht olnud. Äkki jäi ta üksikuks. Seltsimehena minevikust jääb ta kõrvale ainult teener, «alandlik sõber» kapral Trim. Raske on sõjamehel, kes kogu oma elu on mööda saatnud lahingurännakutel, järsku tegevuseta jääda ja ennast mittevajalikuna tunda. Hingelise kokkuvarisemise vältimiseks tuleb päris tegevuse asemele mäng, sisemise terviklikkuse säilitamiseks otsitakse abi illusioonidelt.

Onu Toby uurib raamatuid fortifikatsiooni alalt ja innustub mängukindluse ehitamisest. Samm-sammult jälgib autor, kuidas algab, kasvab ja küpseb onu Toby kirg, kuidas see ta tervenisti haarab, endale kõik teised huvid ning püüdlused alistab. Onu Toby viib jutu alati kindlustustele, tema ja kapral Trim on valmis kõige vajalikumad asjad kodus oma harrastusele ohvriks tooma.

Taine ütles, et valitsev kirg Sterne'i tegelastes muutub väikesest ussikesest kohutavaks hundiks, kes neelab kogu inimese. Võrdlus on ilmekas, kuid siiski veidi liialdatud (see sobiks ehk Balzaci mõningate tegelaste kohta, keda kirg tõepoolest tuhastab). Sterne'i tegelaste «ratsu» ei purusta neid lõplikult. Fortifikatsioonikirg jätab onu Toby südames ruumi ka sõprusele, armastusele, usule ja heategudele.

Valitsev kirg tähendab Sterne'i tegelaste terviklikkuse rikkumist, kuid samal ajal säilitab ta terviklikkuse illusiooni, päästab need inimesed kokkuvarisemisest ning hingelisest katastroofist.

Kapral Trim on onu Toby alandlik sõber ja parem käsi, just kui osa temast. See on sama kuju kehastus teisel sotsiaalsel astmel. Trim on teener, kuid mitmes suhtes on ta üle neist, kes päritolu, hariduse ja positsiooni poolest seisavad temast palju kõrgemal.

Kogu romaanis kõrvutatakse erinevate tegelaste suhtumist tähtsatesse eluküsimustesse. Kuigi humoristlikus toonis, tehakse

iga kord kindlaks Trimi ning järelikult ka onu Toby üleolek. See on lihtsa ja otsekohese «praktilise südamlikkuse» üleolek arukusest, kasuistikast, mõistuse ning eruditsiooni kõigist kavalatest riugastest. Surma üle vesteldakse nii võõrastetoas kui ka köögis ja mister Shandy sõnadevool tuhmub Trimi lihtsa žesti kõrval (mütsi mahakukkumine).

Shandy-Halli võõrastetoas arutatakse usuküsimusi. Pastor Yorick tuleb järeldusele, et Trimi «praktilist jumalakartlikkust» peab eelistama teoloogide keerutamisele. Trim annab oma sõduripalgast emale iga päev kolm poolepennist, seega, Yoricki arvates täidab ta ristiusu käsku armastusest vanemate vastu, kuigi ei loe õpetlikke tekste. Mister Shandy keerukad arutlused soojuse ja niiskuse kohta tunduvad eriti naeruväärsed võrreldes sellega, kuidas Trim samast asjast aru saab (soojus ja niiskus sõjakäigul on piibutäis tubakat ning tops kadakanapsi ergutuseks).

Onu Toby ja Trim kehastavad «praktilist heasüdamlikkust», tunnete lihtsust ning vahenditust. Mister Shandy on neile teatud määral kontrastiks. Tema on rohkem teooriainimene, kel esikohal süsteemid ning arvamused, mis mõnikord välistavad ehtsa tunde. Kuid teravat kontrasti ei ole. Hoolimata Sterne'i kujunditesüsteemi välisest ekstravagantsusest ei ole terav kontrast autorile iseloomulik. Vasturääkivused lepitab huumor ja ülekaalus on pehmed toonid.

Vennad Shandyd täiendavad teineteist. Nende tegelaste sisemaailm on autorile lähedane. Nad on nagu tema enese kaks külge: mõistuspärasus ja heasüdamlikkus, iroonia ja heldimus, fantastiline mõttelend ja lihtsameelsus.

Kuid kõige lähedasem on autorile pastor Yorick, peaaegu autobiograafiline kuju. Nagu ütleb autor, on tema teose tegelane sellesama Yoricki kauge järeltulija, kelle pealuu juures filosofeeris Shakespeare'i Hamlet. Yorickis ühinevad kogu Sterne'i loomingule iseloomulikud kontrastsed küljed: irooniline mõistus ja impulsiivsus ning tormakus, vahenditus ning tundepoeesia ja kalduvus refleksidele. Esimeses romaanis pole see kuju veel välja arendatud. Kuid selgesti tulevad juba esile «Tundelise teekonna» peategelase mõned omapärased jooned: elevus, vaimustus («palju purjeid ja mitte untsigi ballasti»), teeseldud tõsiduse vihkamine («keha salapärane käitumine, mis varjab vaimupuudust»), ettevaatamatus otsustes ning käitumises ja püüe olla siiras, ükskõik, mida see ka ei maksaks.

Yorick protesteerib dogmaatilise šabloonse moraali vastu ja tunnustab lihtsa «praktilise heasüdamlikkuse» üleolekut «kirevate kõrinate» üle, kõigi poolt austatud, kuid mitte kellegi poolt järgitavate kõrgete moraaliprintsiipide üle. Religiooni käsitab pastor erakordselt avaralt. Ta põlgab ja pilkab skolastilist teoloogiat ning selle esindajaid, tunnustab ainult «praktilist jumalakartlikkust», sellist nagu kapral Trimil. Kuid kõigile tema otsustustele ja veendu-

mustele lisandub veidi pilget. Sterne mõõdab teda mõnikord matemaatilise täpsusega, näiteks vestluses teoloogidega on Yorickis üks osa tõsidust ja «kaks osa pilget».

Sentimentaalne rändur ja tema harrastused. «Tundelises teekonnas» on pastor Yorick peategelane.

«Tristram Shandys» kujutati teda shandylikus väikeses maailmas, nüüd aga läheb pastor kaugele teekonnale. Ta puutub kokku suure maailmaga. Ent see kokkupuude on pigem kaemuslik kui aktiivne.

Yorick on tunnete otsingul, kuid tunded, isegi kui nad puudutavad ta südant, ei kasva kunagi suurteks kirgedeks.

«Tundelise teekonna» peaaegu igas episoodis tulevad ilmsiks peategelase sisemised vastuolud.

Kohates rändmunka Lorenzot võidab Yoricki egoism esialgu tundelisuse. Pastor keeldub mungale almust andmast. Siis hakkab ta oma käitumist analüüsima, ta hinges algab võitlus, tunnete virvarr, süümepiin — kõik see lõpeb esimese tundepuhangu, suuremeelsuse võiduga: «Kui süda jõuab mõistusest ette, päästab ta selle paljudest piinadest.» (Peatükk «Tõllakuuri uks».) Yorick lepib ära mungaga, seega ka iseendaga. Järgneb tubakatooside vahetamine.

Episoodis daamiga toimub umbes sama. Yoricki esimene impulss, suuremeelsusehoog, ajendab teda võõrale naisele oma sõidukis kohta andma. Kuid hoog pidurdub. «Kitsidus, ettevaatlikkus ja argus surusid maha meeleliigutuse.» Sisevõitluse lõpetavad välised asjaolud: daam sõidab ära oma sugulastega ja koht Yoricki sõidukis pole talle enam vajalik.

Episoodis Montriuli kerjustega võidab kohe esimene impulss. See paneb teda heldinult oma heasüdamlikkust imestama. Heldimuse taga peitub kerge pilge, just nagu vaataks keegi kõrvalt. Asjata ei kirjutanud kriitik Leslie Stephen: «Kõige tundelisemates stseenides tekib kahtlus, et Sterne naerab salaja pihku.»

Paljastada vastuolulisi protsesse inimese teadvuses ja imetleda kontrastseid üleminekuid ühelt tundelt teisele (tavaliselt ilma mingite järeldusteta moraali kohta) ongi Yoricki harrastus.

Jällegi võib täheldada, et tundetahkude imetlemine, oma vasturääkivate tunnete nautlemine asendab tegevuse. Suure maailma ellu Yorick ennast vahele ei sega, ta jääb heatahtlikuks ning irooniliseks vaatlejaks.

Ränduri tundelisust leevendatakse kogu aeg kerge naljaga. Selles suhtes on iseloomulik rändmunga loo lõpp. Kuulnud Lorenzo surmast, läheb Yorick tema hauale. Üksik kalmistu oleks olnud parim koht sentimentalisti tundevalangule. Kuid Sterne hoidub sellest. Ta piirdub väljendusrikka detailiga: Yorick kitkub hauakünkalt paar nõgesepõõsast, millel «ei olnud mingit asja seal kasvada». Suurt tõsist tunnet hoitakse tagasi ja just nagu leevendatakse malbe huumoriga.

Selliseid üleminekuid võib Sterne'il sageli märgata. See on omapärane tunnetemäng ja vahetevahel isegi mäng tunnetega, mis meenutab kassi-hiire mängu. Autor laseb käiku pateetilise motiivi, jälgib selle liikumist, lubab sel ennast täies suuruses näidata, annab lugejale võimaluse seda igast küljest vaadata, siis aga teeb tundeväljendusele lühikese lõpu tagasihoidliku naljaga.

Sterne'i huumor põhjustas inglise moraliseerivate kriitikute pahameele, nad süüdistasid Sterne'i ebasiiruses ja võltsides tunnetes. Mängu tunnetega siin muidugi on, kuid ebaehtsust küll mitte. Pigem vastupidi. Sterne on äärmiselt siiras, ta paljastab iseenda vasturääkivusi. Tunne võib olla täiesti ehtne, kuid vahele segavad end mõistus, enesevaatlus ja, nii paradoksaalne kui see Sterne'i puhul ka ei tundu, inglasele tüüpiline kartus kaotada mõõdutunnet, minna üle piiri, osutuda liiga tundeliseks ja seega teiste silmis naeruväärseks (parem juba ise enda üle muiata, kui et teiste silmis naljakas olla). Siit algab kahestumine, kuid see ei arene sügavateks vasturääkivusteks, vaid laheneb võrdlemisi kahjutult, nimelt huumoris.

Huumor läbib kogu raamatut. Luuakse lüürika ja koomika, tundelisuse ja oma tunde pilkamise, mõõdukuse ja ekstsentrilisuse humoristlik süntees.

«Looduslapsed». «Tundelises teekonnas» otsib autor positiivseid kangelasi sotsiaalse redeli palju madalamatelt pulkadelt kui esimeses romaanis. Munk Lorenzo on ringihulkuv kerjus. Maria on lihtne külaneiu. Nemad ei loo filosoofilisi süsteeme, ei ole neil ka võluratsusid, kuid nad oskavad armastada, sõbrad olla, ennast ohverdada ilma kahemõttelisuse, ettevaatlikkuse ja fraasideta.

Nende pisaraid ei käänata naljaks (kuigi Sterne oleks selleks täiesti võimeline, auväärt Yoricki puhul lisatakse väike annus huumorit ka kõige pateetilisematele situatsioonidele). Neid seob see, et ühel või teisel viisil on nad kõik kannatanud. Kallim hülgas Maria, siis kaotas tüdruk viimseks toeks olnud isa, õnnetused viisid ta peaaegu arukaotuseni. Vanal talupojal oli surm võtnud kaks vanemat poega. Ta läks palverännakule, et paluda kolmanda poja elu eest; teel jäi ta ilma eeslist, oma truust sõbrast, kes oli peremeest aidanud nii tööl kui rännakutel.

Kuid lihtsate sündmuste lihtne mure ei vii neid inimesi tegelikkuse taunimisele, mitte mingil juhul vastuhakule või traagilisele ebakõlale. Nende protest laheneb pisarate ja vagura kurtmisega saatuse üle.

Need sentimentaalsed tegelased on kujutatud pehmetes, enamasti minoorsetes toonides, nad on eraldatud eluproosast, poetiseeritud nii seesmiselt kui väliselt.

«See oli üks neid päid, mida maalib Guido: vagur kahvatu nägu südamlike silmadega, millele oli täiesti võõras enesega rahuloleva ignorantsuse ülalt alla vaatav pilk, täis madalaid

kavatsusi; tema silmad vaatasid otse ette, kuid vaatasid nii, nagu näeksid nad midagi hoopis teisest maailmast...» jne. Niisugune on munk Lorenzo portree.

Maria on samuti antud poeetiliselt ülevates toonides. Ta on riietatud valgesse, lahtised juuksed langevad õlgadele, üle õla heidetud helerohelise lindi küljes ripub vile.

Idealiseeritud «looduslaste», nende loomulike ning lihtsate tunnete kujutamisel ilmneb Sterne'i loomingus see suund, mis avaldas kõige olulisemat mõju Euroopa mandri sentimentalismile. On huvitav märkida, et selle rühma tegelased pole tavaliselt inglased. Nad on teistest rahvustest — hispaanlased (Lorenzo, eesli peremees) või prantslased (Maria, perekond Bourbonnois's). See on teatud eksootika. Sentimentaalne rändur avastab justkui uut liiki inimesi. Nad on uued sotsiaalses mõttes, loomulikult peavad nad ka rahvuslikult millegi erilisega silma paistma. Autoril oleks olnud isegi «ebamugav» teha inglast liiga ekspansiivseks, haledaks, pateetiliseks — see oleks ilmselt olnud vastuolus tegelikkusega, «eksootilise» materjali puhul aga mõningane idealiseerimine ei torka nii väga silma.

Satiirilised rünnakud. Vennad Shandyd ja pastor Yorick ei avasta üksnes «uut liiki» suurepäraseid inimesi. Hoopis arvukamalt on esindatud täiesti teist laadi inimesed. Ühiskondliku positsiooni poolest on nad kõrgemal, kuid need haritud ja tähtsad isikud on oma moraali ja esteetikaga võrratult madalamal kui ebaebaõiglaselt alandatud «looduslapsed».

Kui lüüriliste tegelaste kujutamisel läheneb Sterne idüllile proosas, siis temale võõra ja vaenuliku rühma joonistamisel muutub ta peaaegu satiirikuks. Esimeses romaanis on Shandy-Halli elanikele vaenuliku inimliigi esindajateks kõigepealt õpetatud teoloogid, kellega puutuvad kokku vennad Shandyd ja pastor Yorick, kui nad taotlevad Tristrami nime muutmist. Näiteks Phutatorius ja tema kaaslased, südametud skolastikud, kes oma vääröpetustes jõudsid niikaugele, et väitsid, nagu ei oleks ema oma poja sugulane, rääkimata isast jms. Need on rumalad, andetud, inimvaenulikud tüübid. Neil on ainult üks ületamatu võime — sassi ajada ja komplitseerida kõige lihtsamaid asju, selleks et igal viisil inimeste elu raskemaks teha ning nende vabadust kitsendada. Teadus on nendele vaid kuiv õpetatus, needsamad «kirevad kõrinad», mida Yorick on valmis ära andma «viie südamest tuleva sõna eest».

Kõigi vahenditega püüab Sterne neid õpetatud lollpäid «alandada» ja välja naerda. Mõnikord teeb ta «koerust», näiteks episoodis tulise kastaniga, mis lendab otse õpetlase Phutatoriuse püksirebendisse (kastan, mis nii valusalt kõrvetas inglise moraliseerivate kriitikute väärikust). Yorick soovitab osavõtlikult parandada põletatud koht märja paberiga, see olevat parim vahend, seda enam et käepärast on sama Phutatoriuse äsja ilmunud ja alles trükimärg teaduslik traktaat. Teoloogi skolastilise kirjutise parim rakendusviis!

Nii lüürilistes kõrvalepõigetes kui ka vahenovellides jätkab autor võitlust õpetatud skolastikute väärtarkuse vastu. Ta lahkub Shandy-Hallist ja teeb visiidi Navarra kuninga õukonda ning keskaegsesse Strassburgi, et seal juhmardite ning silmakirjateenrite seisust vabalt nuhelda.

Shandysmile täiesti võõraste tühiste ja müüdavate inimestega puutub sentimentaalne rändur kokku Pariisi salongides. Need on prantsuse aristokraadid, krahv de Fainéant ja teised temataolised enesega rahulolevad logelejad. Tegelikult ei olegi nad inimesed, vaid hingetud automaadid, rõivastega ehitud suurilmanukud, kellel pead pole vajagi. Peamine jõud neis on väiklane auahnus. Vajuta kergelt nukule, ta naeratab ning kummardab. Meelitava kiitmisega võib igaühe neist ära osta.

«Kolm nädalat ühtejärge olin ma ühel nõul igaühega, keda kohtasin... Ja selle hinnaga oleksin ma võinud Pariisis süüa, juua ja lõbutseda kõik oma elupäevad; kuid see oli häbematult võlts arve, mul hakkas häbi, see oli orja teenistus. Kõik minu tunded tõusid selle vastu üles. Mida kõrgemad ringid minu ees avanesid, seda kindlamini pidin ma järgima kerjuse süsteemi...»

Ent ulatuslikumat kriitikat prantsuse aristokraatliku ladviku vastu me Yoricki reisiraamatust siiski ei leia. Suttoni kirikuõpetaja ei plaaninud hävitavat rünnakut vana maailma vastu. Kuid see maailm vihastab teda ja ta ruttab sealt põlastavalt nägu krimpsutades minema, et oma tunded mõnes teises keskkonnas «puhtaks pesta».

Kaks sajandit kestnud vaidlus. Alates juba esimestest sammudest kirjanduspõllul saavutas Sterne suure kuulsuse. Lugejad võtsid vaimustusega vastu «Tristram Shandy» iga uue köite. Londoni ja Pariisi salongides oli furoori tekitanud romaani autor päevakangelaseks. Filosoofid, väljapaistvad kirjanikud, näitlejad ja poliitikategelased tundsid elavat huvi tema enese ning ta loomingu vastu. Kuid juba kirjanikukuulsuse esimestel kuudel olid Sterne'i kaasaegsete arvamused temast väga erinevad.

On loomulik, et rõhutatud lugupidamatus kirjanduslike kaanonite ja romaani ülesehituse reeglite vastu, hüpped siia-sinna ning trikid teose lehekülgedel, jalustrabav suhtumine kehtivatesse arusaamadesse ning traditsioonidesse ja «ohtlik» vabamõtlelisus panid raevutsema korra ning lojaalsuse valvurid. Kuulus Samuel Johnson, kriitik ja mentor, «viimne toori», nagu teda nimetati, ei tahtnud Sterne'ist kuuldagi, ta pidas seda kirjanikku «vähemalt koletuks».

Arusaadav on ka Richardsoni ebasoosiv suhtumine Sterne'isse. Sterne'i põlgus tühipaljaste sõnade kõrgelennulise rodu vastu, pedantse moraliseerimise, õpetlikkuse ja väärikuse vastu ei saanud muidugi «Grandisoni» autorile meeldida.

Karmilt hindas Sterne'i loomingut ka Goldsmith. Originaalitsemine, kõrvalekaldumine romaani tegevusest, seisakud, ekstsentrilised vembud, selles kõiges avaldus Goldsmithi arvates täielik lugupidamatus lugeja vastu.

Niisiis oli enamiku tolle aja väljapaistvate inglise kirjanike hinnang tauniv ja isegi vaenulik.

Hoopis teisiti võeti Sterne'i looming vastu Prantsusmaa progressiivsetes ringkondades.

Voltaire nimetas Sterne'i inglise Rabelais'ks. Holbachi salongis tervitati inglise kirjanikku. Kiriku sõjakad vastased Holbach ja Helvétius läksid kirikusse, et Sterne'i jutlust kuulata.

Valgustajaile lähenes Sterne inimese õiguste eest võitlejana, humanistina, vabamõtlejana, keskaegse skolastika, kivinenud dogmade ja tardunud printsiipide vaenlasena.

Nagu teada, leidis Sterne'i looming XVIII sajandi lõpul innustunud austajaid Venemaalt. Võib meenutada näiteks neid paljusid «sentimentaalseid rändureid», kes ilmusid tol ajal vene kirjandusse. Karamzin pidas Sterne'ist väga lugu, kuid ta mõistis inglise kirjaniku sentimentalismi ühekülgselt. Ta ei pannud tähele Sterne'i huumorit ja võttis omaks põhiliselt tema loomingu lüürilise joone.

Radištšev tutvus «Tundelise teekonnaga» saksa keeles juba üliõpilaspäevil Leipzigis. Romaan jättis talle sügava mulje. Ka hiljem pöördus Radištšev sageli Sterne'i loomingu juurde tagasi ja tuletas meelde ta teoseid. Eriti avaldas talle mõju suure humoristi loomingu realistlik põhijoon — tegelikkuse hoolikas jälgimine ja pisiasjade kaudu suure ning tähtsa nägemine; lähedased olid talle ka inglise kirjaniku vabamõttelisus ja vabadusearmastus. Ent selles suunas läks Radištšev Sterne'ist palju kaugemale. Tema vabadusearmastus ja humanism on võrratult sügavamad ning avaramad kui Sterne'i vabameelsus ja heatahtlik suhtumine väikestesse inimestesse. Vene ränduri realism on karmim ja kainem. Tegelikkust kritiseerib ta teravamini ja põhjalikumalt.

XVIII sajandi Saksamaal hindas Sterne'i kõrgelt Lessing. Võib meenutada tema sõnu, mis ta lausus kohe pärast humoristi surma: «Lühikese aja jooksul juba teine kirjanik, kellele ma oleksin heameelega andnud mõned aastad oma elust.»

Sügava huvi ja vaimustusega suhtus Sterne'i loomingusse Goethe. Tema arvamused kuuluvad küll rohkem juba XIX sajandisse. «Maksiimides ja mõtisklustes» on palju ruumi antud Sterne'ile. «XIX sajand peab sellest aru saama, mida me temale võlgneme,» kirjutas Goethe. «Tema huumor on jäljendamatu, mitte igasugune huumor ei pane südamest naerma...» «Ta pole milleski eeskujuks, kuid näeb kõike ette ja innustab...» «Sterne'il õnnestus leida inimeses inimlikku...»

Juba noorukina tutvus Sterne'i loominguga Lev Tolstoi, luges ta teosed mitu korda läbi ja tõlkis endale tema romaane, seades

endale ühtlasi eesmärgiks inglise keele õppimise. Tolstoid veetlesid Sterne'i realistlikud detailid ja tema püüd tungida inimloomuse sügavusse ning taibata hinge vastuolusid («hinge dialektikat»).

Esimesel pilgul näib imelik, et kõige tormilisemalt rünnati ja mõisteti suur humorist hukka oma kodumaal. Moraliseeriv kriitika, mis algas juba kirjaniku eluajal, jätkus ka XIX sajandil. Sterne'i süüdistati ebasiiruses, kahemõttelisuses ja tunnetega mängimises.

XX sajandil hakkas inglise kriitika Sterne'i vähehaaval ümber hindama. «Tristram Shandy» ekstsentrilist autorit püütakse näha laitmatu džentelmenina, ühiskonna suhtes täiesti ükskõikse «puhta kunsti» jüngrina. Selline tendents on ilmne ühes kõige mahukamas ja põhjalikumas teoses Sterne'i kohta, nimelt Wilbur Crossi raamatus (1909 ilmunud «Life and Times of Sterne»).

Võitlus Sterne'i ümber kestab ka praegu. See avaldub ka nõukogude kirjandusteaduses. Inglise humoristi looming on meil äratanud küllaltki palju vaidlusi.

20-ndatel aastatel, nõukogude kirjandusteaduse noorusaastatel, ägedate vaidluste ja eksperimentide ajal ülistasid Sterne'i formalistid. Nad kuulutasid ta oma eelkäijaks ja liitlaseks, ignoreerides kirjaniku loomingu sotsiaalseid ja ajaloolisi juuri ning redutseerisid ta meisterlikkuse «võtete summani».*

Samal ajal kujutasid mõned sotsiologiseerivad kirjandusteadlased Sterne'i väike- ja keskkodanluse, samuti Euroopa sentimentalismi «tüüpilise esindajana».

Meie kirjandusteaduse arenedes süvenes arusaamine kirjanduslikust protsessist ja täiustus teoste konkreetne analüüs. Ent Sterne'i vastuoluline looming põhjustas siiski erinevaid arvamusi. Mõned meie uurijad pidasid Strerne'i «Inglise tööstusrevolutsiooni kaaslaseks», revolutsiooniliseks kirjanikuks, kellele olid lähedased prantsuse materialistide vaated.** Mõned teised aga kaldusid Sterne'i maailmavaadet lähendama subjektiivsele idealismile. Nii näiteks väideti F. Šilleri Lääne-Euroopa kirjanduse kursuses, et Sterne ei kujutanud üldse objektiivset maailma.

Kes ta siis on? Kas Diderot'le ja Holbachile lähedane materialist ning ateist või reaalsust eitav subjektiivne idealist?

Need teineteist välistavad seisukohad, mis siluvad tegelikke vastuolusid või näitavad kõike liiga süngetes värvides, viivad meid eemale tõelisest Sterne'ist. Loomulikult ei saanud meie kirjandusteadus sellele peatuma jääda.

Tänapäeva nõukogude uurijate töödes ei kista Sterne'i loomingut enam lahti rahvuslikest juurtest ega kirjanduslikest tra-

* Vt. В. Шкловский, «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа, Москва 1921.

** Vt. S. Babuhhi eessõna Sterne'i «Tundelisele teekonnale» N. Volpini tõlkes (Moskva 1935).

ditsioonidest, seda vaadeldakse kõigis tema vasturääkivustes, mis omapärasel viisil kajastasid Inglise ajaloo komplitseeritud perioodi vasturääkivusi, inglise valgustuse kriisi.

Näib, et mõnes töös liialdatakse Sterne'i maailmavaate ja meetodi sõltuvusega Hume'i filosoofiast. Muidugi on nende maailmavaates nii mõnedki kokkupuutepunktid, kuid selle põhjuseks on pigem tegelikkuse ühesugune mõju mõlemale ja ühised traditsioonid kui Hume'i otsene mõju Sterne'ile.

Sterne on ise korduvalt tunnistanud, et ta ei järginud mingit filosoofilist süsteemi, ta eelistas neid välja naerda. Pealegi erinevad tema vaated mitmes suhtes Hume'i seisukohtadest. Hume oli hoopis suurem relativist ja subjektivist kui Sterne. Aistinguid otsiv tundeline rändur tundis huvi peamiselt inimese sisemaailma vastu, ent ei rebinud sealjuures ennast lahti tegelikust elust ega kuulutanud seda printsipiaalselt tunnetamatuks.

Hoolimata kõigist vasturääkivustest on Sterne'i loomingumeetod siiski realistlik.

«Kui lõbus ja rõõmus maailm see oleks...» Mõnikord rõhutas Sterne oma poliitilist vabamõttelisust. Yorick sõidab Pariisi, unustades, et Inglismaa ja Prantsusmaa sõdivad. «Sõitsin Londonist välja nii kiiresti, et mulle ei tulnud meeldegi, et me sõdime Prantsusmaaga.»

Sellest ei tule teha järeldust, et Sterne ei armastanud kodumaad. Suttoni kirikuõpetaja tundis uhkust oma maa üle. Juba «Tristram Shandys» kõneldakse inglase iseloomu eelistest, tema mitmekülgsusest ja sügavusest (21. peatükk), «Tundelises teekonnas» arendatakse seda mõtet edasi. Arvustades prantslase iseloomu mitmesuguseid ilminguid (ühes sellega prantsuse kombeid), võrdleb Sterne neid kogu aeg inglastega ja muidugi viimaste kasuks. Sterne ütleb, et tema kodumaa on parim kõigist. Kuid parim siiski suhteliselt, võrreldes teistega. Inglismaa piirides eelistab Suttoni kirikuõpetaja hoiduda otsesest arvamuseavaldusest olemasoleva korra poolt või vastu, kuigi ta tunnistab, et tegelikkus ka parimal kodumaal pole siiski nii hea, nagu tema seda sooviks: «Kui lõbus ja rõõmus maailm see oleks, teie kõrgeausused, kui ei oleks võlgade, murede, hädade, puuduse, rahulolematuse, kurbuse, suurte ebaõnnestumiste ja vale väljapääsmatut labürinti.»

Kuidas leida teed, mis viib sellest labürindist välja? Parim väljapääs Sterne'i arvates on shandysm, oskus luua õnne endale, omal käel, teisi mitte puudutades ega segades. Oma väikeses maailmas võib saavutada teatud määral isiklikku vabadust.

Isikuvabadus on shandysmi peamine hüve. «Tundelises teekonnas» on kuulus «hümn vabadusele». Sterne mõistab, kui kohutavad on vangipõlv ja orjus. «Orjus on kibe sõõm.» Yorick pöördub kõigekõrgema poole palvega anda talle ainult

tervis ja eluseltsiliseks jumalanna Vabadus. Kuid ta ei kavatse selle vabaduse eest võidelda ega eksisteerivat korda rünnata.

Sterne taunib feodaalseid igandeid, pilkab kodanlaste piiratust, otsib paremaid inimesi rahva hulgast — selles mõttes on ta progressiivne, teatud määral isegi revolutsiooniline. Ja ühtlasi vaatab ta igatsusega minevikku, sest ei kujuta endale selgesti ette tulevikku. Kodanlik maailm ja uus tööstuslik Inglismaa on talle vastuvõetamatud. Inglismaa suured linnad on kirjaniku loomingu orbiidist hoopis välja jäetud.

Idülli leiab ta patriarhaalses talupojaperekonnas. Oma lemmikkangelased eemaldab ta suurest maailmast ja suleb nad patriarhaalsesse mõisasse, kus suhted inimeste vahel on lihtsad, kus teenrid on nagu osa oma härrastest (Sterne säilitab vanad suhted, lisab ainult rohkem inimlikkust).

Ilmne on Sterne'i sümpaatia inglise alamaadli vastu, inimeste vastu, kelle oli rööpast välja löönud ajaloo arengust tingitud tegelikkus. Kuid ta tunnistab, et need inimesed on piiratud ja nad ei suuda eluga kohaneda. Ta nutab nende pärast ja ühtlasi naerab nende üle.

Niisugused on Sterne'i maailmavaate vasturääkivused. Väljapääsu otsingutel jõuab ta shandysmi juurde. Kui ta optimist ei ole, siis vähemalt tahab ta seda olla. Omapärasel teel saavutabki ta kompromissi maailmaga. Otsides, ekseldes ja eksides teeb ta suuri avastusi kunstivallas, mis seovad teda tulevikuga ja sunnivad pidama XIX sajandi romantilise ning realistliku romaani paljude saavutuste ettekuulutajaks ja eelkäijaks.

TOBIAS GEORGE SMOLLETT

(1721–1771)

Nagu paljude teiste valgustusaja inglise kirjameeste tegevus, nii on ka Tobias George Smolletti looming üllatavalt ulatuslik ja mitmekülgne. Smollett proovis jõudu dramaturgias, uskumatult kiiresti koostas ta mitmeköitelisi ajalooalaseid kompilatsioone, kirjutas satiirilisi poeeme, jagas Euroopa-reisi muljeid, andis välja kirjanduskriitilist ajakirja ja õiendas oma vastastega arveid pamflettides. Kogu sellel pärandil on praegu peamiselt kirjanduslooline väärtus, tänapäeva lugeja tähelepanu köidavad veel ainult kirjaniku romaanid. Parimates romaanides on Smollett omapärane suur kunstnik ja Fieldingi kaasvõitleja; tema teoste järgi saame tundma õppida elu Inglismaal XVIII sajandi keskel.

Päritolult küll aadlik, pidi Smollett siiski juba lapsepõlvest peale vaesust kogema, sest oli «noorema poja noorem poeg» ja kellelgi polnud temaga tegemist. Pärast väheseid kooliaastaid tuli

tal hakata apteekriõpilasena ülalpidamist teenima ja endale elu rajama. Ta polnud mitte ainult vaene, ta oli ka šotlane, mis oli küllalt oluline. Tol ajal pani see kellele tahes teisejärgulisuse pitseri ning energilisusest ja tarmukusest hoolimata pidi Smollettki seda tundma, kui ta oma kirjandusliku esiklapsega, kõrgelennulise, naiivse ja matkiva tragöödiaga «Kuningatapp» («The Regicide», 1739) ning tühjade taskutega Londoni tuli, et seal kuulsuse tippu tõusta. Samal ajal elas Šotimaa üle palju sajandeid kestnud vabadusvõitluse traagilist finaali. Šotlaste viimase ülestõusu 1745. a. surusid julmalt maha Inglise väed, nende ülemjuhataja hertsog Cumberland ei halastanud karistusekspeditsioonidel ei naistele ega lastele. Smollett ei pooldanud jakobiite, kelle juhtimisel ülestõus toimus. Stuartite tagasitulek Inglise troonile ei olnud tema arvates mõeldav, kuid šoti rahva kannatused jätsid ta hinge sügava jälje. Ta nägi, kuidas rahvahulgad Londonis juubeldasid šotlaste lüüasaamise puhul Cullodeni all, šoti päritolu avaldada ei olnud tol ajal kaugeltki ohutu. Pidutsemist jälgides ütles Smollett sõbrale: «John Bull on täna sedavõrd ülbe ja ninakas, kuivõrd arg ja sorgus oli ta mustal reedel, kui šotlased seisid Derby all.» Nende sündmuste mõjul kirjutas Smollett oma parima luuletuse «Š o t i m a a p i s a r a d» («Tears of Scotland»).

Nüüd nuta, Kaledoonia, sest kadund võim
ja kuulsus endine ning vägev šoti hõim.
Su vaprad pojad julgelt võitlesid su eest,
ei jäänud ellu ühtki kuulsat sõjameest.
Kus varem õitsvad külad palistasid teid
ja lahkelt võtsid talud vastu rändureid,
seal ainult varemed ja harimata põld
nüüd näitavad, kus raevutses kord vägivald.

Algselt koosnes luuletus kuuest salmist. Kui autor selle sõpradele trahteris ette luges, avaldati kartust, et mõned liiga teravad väljendused võiksid võimude pahameelt põhjustada. Vastuseks sellele tegi vihane Smollett kohapeal veel ühe salmi:

Ei iial seda häbi unustada saa,
kui sulle ülekohut tehti, Šotimaa.
Ka siis, kui olen juba hall ja vana mees,
ma ikka vaenlast vihkan oma südames.
Mis sest, et pilkavad ja rõhuvad nad sind,
ma sulle laulan, olgu see või surma hind.
Nüüd nuta, Kaledoonia, sest kadund võim
ja kuulsus endine ning vägev šoti hõim.

On loomulik, et šotlase pilgule avanesid tegelikkuse varjuküljed Inglismaal hoopis selgemini kui mõnele teisele. See on Smolletti «meelekibeduse ja viha» ning eriti ta põhjaliku kriitika üks põhjusi.

Smolletti kodumaa-armastus kajastub eriti võõrsil kirjutatud romaanis «Humphrey Clinkeri reis». Šotimaa loodus, sünnikoht,

lihtsa rahva elu ja tavad — kõike seda kirjeldab patrioodi sulg. «Ei usu, et suudaksin elust rõõmu tunda kuskil mujal kui Šotimaal... Mu hing on väsinud sellest ükskõiksest maast, kus minnakse mööda kõige parematest tunnetest..., kus anne on jäetud hooletusse, hea maitse kõikjalt välja aetud ja igal pool valitseb harimatus,» kurtis Smollett Londonis oma kaasmaalastele.

Saatuse tahtel pidi noor kirjanik raskeid katsumusi läbi elama. See sundis teda Inglismaa tegelikkust veel süngemaks hindama. Tragöödia ebaõnnestus ja Smollett oli sunnitud arstiteaduse poole pöörduma. Tol ajal alustas Inglismaa sõda Hispaaniaga, Smollett sai abikirurgi koha Lääne-Indiasse suunduval laeval. Ta võttis osa Cartagena piiramisest (1741). Inglastelt nii palju ohvreid ja jõudu nõudnud ekspeditsioon lõppes kuulsusetult, kuid Smollett ei teinud seda kaasa ilmaaegu. Ta sai ise tunda kuninglikus sõjalaevastikus valitsevat korda ja mõistis, millist hinda pidi inglise rahvas koloniaalsõdade eest maksma. Mõnes oma teoses kirjeldas ta seda sõjakäiku pealtnägija halastamatu karmusega; inglise kirjandus avastas sellega uusi ja väga olulisi elu külgi: meremeeste käitumine ja omapärased kombed, nende elulaad, psühholoogia ning erakordselt värvikas žargoon, mida ei olnud Defoe ega teiste eelkäijate mereromaanides. Smolletti teeneid sel alal on raske üle hinnata.

Eriti tähtis oli aga see, et nüüdsest peale hakkas ta kõike nägema läbi nende süngete mereelumuljete. Need kogemused vapustasid Smolletti niivõrd, et jätsid jälje ta maailmatajusse. Varsti pärast seda lahkus Smollett laevastikust, läks tagasi Londonisse ja sukeldus kirjanduslikku tegevusse. Ta töötas väga intensiivselt, ühtaegu mitme raamatu kallal; kirjutas küllaltki menukaid romaane, tõlkis «Don Quijote» ja Voltaire'i teoseid, võttis innukalt osa kirjanduslikust poleemikast, seda enam et vastaseid ei olnud tal vähe. Palju jõudu kulus kirjanduslikule argipäevatööle (sellest ei pääsenud mööda ükski tolleaegne inglise kirjanik). Raha pärast pidi ta ka arstina edasi töötama. Peaaegu 15 aastat üle jõu käivaid pingutusi laostasid kirjaniku tervise, Smollett sai tuberkuloosi. Raskeks löögiks oli ainukese tütre surm. Kurbi tagajärgi tõi ka katse osaleda poliitilises elus. Lapsepõlvest alates oli talle sisendatud austust viigide vastu, kuid hiljem, tutvunud lähemalt nende tegevusega «I n g l i s m a a t ä i e l i k u a j a l o o» («A Complete History of England», 1748) kirjutamisel, tuli ta järeldusele, et viigid ühes nende kauaaegse juhi Robert Walpole'iga on «alatute lurjuste kamp», ja kirjanik pidas oma kohuseks neid ajalooraamatus häbimärgistada. Ent katse töötada koos tooride valitsusega (Smollett andis välja poliitilist lehte) lõppes veelgi kibedama pettumusega. Kirjanik kasutati ära vastase rünnakute märklauana, hiljem aga unustati kui kasutu mees. Oma viha ja põlguse Inglise poliitiliste ninameeste vastu kuni kuninga püha isikuni välja valas ta varsti pärast seda kirjutatud

satiirilisse pamfletti «Aatomi ajalugu ja seiklused» («The History and Adventures of an Atom», 1769). Kindlasti on see inglise kirjanduse kõige swiftilikum teos sajandi keskelt. Vapustatud ühiskonna küünilisusest, haige ja üksik, lahkus Smollett Inglismaalt. Oma elu viimased aastad veetis ta peamiselt võõrsil. Kuigi Smollett igatses väga kodumaa järele, sai ta väga hästi aru, et Albionis oleks teda oodanud samasugune üksindus. Smollett suri Itaalia linnas Livornos ja maeti samuti võõrsile nagu Fieldingki.

Milles on Smolletti kui kirjaniku originaalsus? Mida uut tõi ta inglise valgustusajastu romaani? Uued on nimelt kirjaniku omalaadsed vaated elule, ühiskondlikule õiguskorrale ja moraali olemusele. Välismaised uurijad on sageli kurtnud Smolletti sapisuse, õela iseloomu ja ebasündsalt jämeda pilke üle; satiirilisust seletavad nad tema ärrituvusega, sünge iseloomuga ja kalduvusega kõigele räpasele ning lihtsalt amoraalsusega. Huvitav märkida, et umbes samade põhjuste ja misantroopiaga püütakse seletada Swifti satiiri. Smollett ise andis nagu põhjustki nendele süüdistustele, sest kirjutas enese kohta, et ärritub kergesti ja ei salli inimesi. Kuid kõike arvesse võttes on tema sallimatuse põhjus siiski milleski muus. «Minu misantroopia suureneb iga päevaga; mida kauem ma elan, seda väljakannatamatum on mulle inimeste rumalus ja kavalus..., ma ei suuda taluda edevat uhkust ning häbematust...,» räägib endast Smolletti viimase romaani («Humphrey Clinkeri reis») tegelasi, autori poolehoidu pälviv vana toriseja mõisnik Matthew Bramble. Teine tegelane annab aga Bramble'ile niisuguse hinnangu: «Ta teeskleb misantroopi, et tundelist südant varjata...», «...tal hakkab alati veri keema, kui näeb häbematut ja julma käitumist, isegi siis, kui see teda ennast sugugi ei puuduta, tänamatus aga paneb teda hambaid kiristama...»

Sama oleks võinud Smollett öelda enda kohta. Kui ta vihastas, sööstis ta tagajärgedele mõtlemata vastasele kallale, olgu viimane kas või peaminister. Vihahoos oli ta valmis omakohut mõistma kelmi üle, kes oli kurjasti kasutanud tema usaldust ning headust, ja kui ta pidas inimest närukaelaks, siis ei valinud ta sõnu ega vahendeid selleks, et oma arvamust teatavaks teha, isegi kui ta selle eest vanglasse oleks sattunud. Smollettil oli muidugi raske iseloom, sageli käitus ta ennatlikult ja polnud sageli õiglane oma arvamustes ning antipaatiates. Näiteks süüdistas ta Fieldingit plagiaadis, tundes meelehärmi viimase ükskõikse suhtumise pärast oma loomingusse. Järgnenud poleemikas olid mõlemad teineteise suhtes võrdselt ebaõiglased, kuigi vaadete ja loomingusuuna poolest kuulusid nad ühte leeri. Varsti pärast seda Fielding suri, kired vaibusid. Mõni aasta hiljem oli Smollett küllalt otsekohene ning objektiivne, et oma «Inglismaa ajaloos» kirjutada: «Cervantese geenius tuli üle Fieldingi romaanidesse, ta

kujutab inimesi ja naerab välja elu totrust samasuguse jõu ning huumoriga.» Võrdlus Cervantesega kõlas Smolletti suus suurima kiitusena, sest et ta ise hispaania kirjanikku sügavalt austas. Siiski ei ole see sünnipärane sapisus ja misantroopia, kust tuleb otsida Smolletti meelekibeduse ning õeluse allikat.

Nagu teised valgustajad, nii ei suutnud ka Smollett seletada tegelikkuse nähtusi ajalooliste või sotsiaalsete põhjustega. Üha tugevnes kodanlik elulaad; Smollett otsis lahendust eetikast ja arvas, et kogu inimkond vähehaaval moraalselt mandub. Äärmiselt irooniliselt suhtus ta «ideaale» püstitavatesse filosoofidesse (Shaftesbury-taolistesse), kes uskusid inimese looduslikku headusesse, kombelisusesse ning altruismisse. Inglise kodanlaste ja aristokraatide käitumine veenas teda vastupidises, pealegi uskus ta, et tema kaasmaalaste seas levinud kodanlikud kombed iseloomustavad inimesi üldse. Siit siis Smolletti pessimism ja skepsis, mis lähendasid ta seisukohti tema hea tuttava filosoof Hume'i vaadetele. Smolletti romaanides pole helget harmoonilist maailma ja inimest, mis elu varjukülgedest ning inimeste puudustest hoolimata on siiski ülekaalus Fieldingi «Tom Jonesis», sellepärast on Smolletti joonistatud pildid veidi ühekülgsed. Kuid nimelt see pessimistlik meelelaad võimaldas tal kainelt ja leppimatult tõsiasjadele silma vaadata. Oma kaasaegsetest inglise kirjanikest on tema kõige leppimatum, inglise kommete pildid tema esimestes romaanides on palju rõõmutumad ja karmimad kui «Tom Jonesis», rääkimata Richardsoni romaanidest, kuigi need ilmusid enam-vähem ühel ajal.

Smollett heitis alati pilgu niisugustesse kohtadesse, mida vaevalt keegi teine oleks julgenud uurida: laatsaret sõjalaeva trümmis, kus uskumatus kitsikuses ja lämmatavas haisus vaevlevad arstiabita jäetud madrused oma mädanevate haavadega; öise Londoni tumedad urkad, kus vedelevad prostituudid nagu «hunnikusse kuhjunud sead»; salaurkad, kus leiab endale peavarju igasugune kahtlane inimrämps... Inimesed äratavad autoris kaastunnet oma kannatustega ja tekitavad vastikust julmusega. Mõnikord näib talle, et maailmas elavad ainult füüsiliselt ning vaimselt mandunud monstrumid, kusjuures ta fantaasia teeb nad uskumatult jubedaks. Smollett kasutab ulatuslikult groteski, lugejale jääb mulje, et ta on sattunud haruldusete muuseumi, kus talle demonstreeritakse, kui moonutatud võib olla inimloomus. Näiteks iseloomulik portree Smollettilt: «...see hirmuäratav kapten, kes ilmus mu ette, oli umbes 40 aastane lühike ja kõhetu olevus pikliku kuivetanud näoga, mis vägisi paaviani meenutas ja mille ülaosas oli kaks tillukest halli vidusilma... Ta oli viis jalga ja kolm tolli pikk, sellest kuusteist tolli võtsid endale nägu ja pikk kondine kael; ta reied olid umbes kuus tolli, jalad, mis meenutasid värtnaid või trummipulki, 30 tolli pikad, keha näis ainult pikendusena ilma mingi sisuta; tervikuna tuletas ta meelde ämblikku

või tagujalgadele tõusnud rohutirtsu.» Näib, et sellest ei ole enam kaugel romantik Hoffmanni veidrad fantoomid. Ent hoolimata fantaasiast ei irdu Smollett reaalsusest, vastupidi, tegelikkus ilmub peaaegu naturalistlikult, olles alati julm, disharmooniline ja inimvaenulik. Kõik inimesed on potentsiaalselt võistlejad, sest nad kõik püüavad edu, raha, soojemaid kohti, rikkaid pruute ja, nagu arvab Smollett erinevalt «ideaalidesse» uskuvatest filosoofidest, võib neid soove rahuldada ainult teiste kulul. Sellepärast teevadki ta tegelased alatasa nurjatusi, mõnitavad üksteist ja piinavad isegi lähedasi inimesi; ka siis, kui nad naljatavad, on selles midagi sadistlikku.

Niisugune suhtumine inimloomusesse, inimestevahelistesse suhetesse ja ühiskonda annab tunnistust valgustuse algavast maailmavaatekriisist, mille põhjustasid kokkupuude reaalsusega ja elukogemused. See kriis väljendus ka Smolletti suhtumises valgustuse tähtsasse probleemi, nimelt mõistuse ja vooruse suhtesse. Richardsonile ja tema tegelastele on siin kõik selge: üks ei ole mõeldav teiseta. Mõistlikud argumendid sunnivad Pamelat valima ainuõige ning väärika käitumisliini tema elu kõige raskematel ja ohtlikematel hetkedel, ilma mõistuse ülemvõimuta poleks õilsa Grandisoni vooruslikkust olemas. Kui sel pinnal võrrelda Richardsoni ja Smolletti vaateid, siis näib, et tuleb eelistada Richardsoni optimistlikku ning vaieldamatult loogilist seisukohta. Kuid nii loomulik ja õige, kui too seisukoht teoorias ka ei paista, oli see inglise valgustusajastul ümberlükkamatu siiski ainult konservatiivsetele autoritele. Richardsoni optimism oli vaid näiline, selle säilitamiseks sulges ta silmad paljule tegelikus elus. Mis aga puutub tegelastesse, kes pidid seda seisukohta kinnitama, siis need pole kuigi veenvad; selle näiteks on ideaalne, kuid kahjuks verevaene Grandison.

Tegelikus elus oli valgustajate poolt austatud Mõistuse juba ammu välja surunud kodanlase proosaline praktiline meel, mis aitas igast olukorrast terve nahaga välja tulla, varandust koguda ja sealjuures ka väärikust säilitada, teiste sõnadega, aus olla ja kapitali soetada. Kodanluse praktitsism kompromiteeris valgustajate kõrgeid ideaale. Kirjaniku julgus ja progressiivsus oli selles, et ta vaatas tõele otse silma. Fieldingile paistab see probleem küllaltki keeruline: selgub, et mõnikord võib mõtlematult käituda, nõrkusi omada, rangete moraalinõuete kõrguselt alla kukkuda ning siiski armastust ja austust väärivaks inimeseks jääda (selline on Tom Jones); võib aga ka mõistlikult ja korralikult kõige üle mõtiskleda ning siiski arvestavaks ja külmaks egoistiks jääda (niisugune on Blifil).

Smollett lahendab selle probleemi veel suurema otsustavuse ja selgusega; ta ei usu nn. «moraalsesse mõistusesse» (Shaftesbury termin); «üleüldise kelmuse» õhkkonnas inimmõistus vältimatult laostub, selle asemel et hoida inimest vooruse teel, saab sellest

paheliste soovide ja loomalike himude rahuldamise vahend. Ei ole enam pidurdavaid printsiipe ega mõistlikke põhimõtteid; asjatu oleks inimeste käitumises või ühiskonna elus otsida mingit loogikat, sest siin valitseb kaos. Sellepärast ei tule inimeste üle liiga karmilt otsustada. Kui inimene ei tee teisele inimesele kurja, kui ta käitumine talle endale kahjuks ei tule ja ta enda huve ei puuduta (ja kui puudutabki, siis ei teki kahtlusi, kuidas ta toimib), kui inimene ei tee kurja kurja pärast lihtsalt lõbust teistele kahju teha, siis juba sellest piisab, et temale positiivset hinnangut anda. Smollett oli ses suhtes siiski pessimistlik ja tal oli õigus: Inglismaal oli mõistlik (s. t. kasulik) olla kõlvatu, järelikult ei saanud kõne alla tulla nende printsiipide harmoonia. Pessimistlik seisukoht oli tollal progressiivne, sest näitas kodanikujulgust ja mehisust ning realistlikku arusaamist tõsiasjust. Selline seisukoht võimaldas Smollettil saavutada suuri tulemusi kunstivaldkonnas. Tema parimates romaanides on loodud hoopis tõepärasem pilt inglise kommetest kui «Grandisonis». Kuigi Smolletti vaated väljendasid valgustusideoloogia kriisi, jäi ta siiski valgustajaks: ta ju arvas, et «ühiskonna põlastusväärsete ja halbade kommete» kujutamine peab esile kutsuma lugejate «õilsa pahameele». Ülalöeldu määras suurelt osalt seisukoha, millest lähtudes Smollett Inglismaa tegelikkust oma romaanides kujutas, samuti materjali, pea- ning teisejärguliste tegelaste iseloomud, tema huumori ja stiili iseärasused.

Smolletti viiest väga erinevast romaanist paistavad rohkem välja kaks esimest teost «**Roderick Randomi seiklused**» («The Adventures of Roderick Random», 1748; eesti k. 1957) ja «**Peregrine Pickle'i seiklused**» («The Adventures of Peregrine Pickle», 1751) ning viimane, otse enne surma kirjutatud raamat, mis erineb tunduvalt teistest, «**Humphrey Clinkeri reis**» («The Expedition of Humphrey Clinker», 1771). Kahe esimese romaani lugemisel võib tekkida mulje, et nad pole sisu, temaatika ega kunstiliste võtete poolest kuigi originaalsed. «Roderick Randomi» eessõnas tunnistas Smollett, et ta järgis Lesage'i kelmiromaane. Tõepoolest, ta jutustab noormehe rasketest läbielamustest karmil ja julmal elumerel, kus ta on täiesti üksinda, saatuse hoolde jäetud, isegi kõige lähedasemad inimesed ei aita teda, kõikjal kohtab ta ükskõiksust, egoismi ning õelust, autori sõnade järgi «üleüldist kelmust». Saatus paiskab teda ühest kohast teise, laseb tal mõnikord lühikest aega maitsta heaolu, siis aga heidab ta põhja; noormees rändab mööda linnu ja külasid ning kohtab inimesi kõikidest seisustest, erinevate elukutsete ning auastmetega. Kaleidoskoopiliselt vahelduvad kõikvõimalikud seiklused: sõjakoledused ja armuintriigid, kõrtsikaklused ja ülakihtide duellid, kohtumised maanteeröövlitega ning valitsuselt võimu saanud riisujatega. Elu inetuid külgi näidatakse halastamatu selgusega. Teinud läbi sellise elukooli, saab teose peategelane samuti praktiliseks, osavaks ja

küüniliseks meheks. Püüdes elumere pinnal püsida, iga hinna eest ennast üles töötada, tagasi saada julmade sugulaste või võistleja poolt omastatud pärandus ning positsioon, käitub ta ka ise ebaausalt ja lõpuks saavutabki edu. Mõnikord (näiteks «Roderick Randomis») jutustatakse minavormis, nagu oleks tegemist peategelase autobiograafiaga.

Kirjaniku kaasaegseid pahandas peategelase amoraalsus, nad ei saanud kuidagi nõustuda sellega, et niisugune vääritu inimene sai romaani lõpuks autori tahtel osa kõigist neist hüvedest, millega moraali huvides tahtis ainult rüvetamata vooruslikkust autasustada. On ju Roderick Randomi ja Peregrine Pickle'i lood tegelikult jutustused ühiskonnas kõlbeliselt rikutud noorte inimeste järkjärgulisest langemisest. Selles mõttes ennetas Smollett XIX sajandi Euroopa realistliku romaani tüüpilise situatsiooni. «Roderick Randomi» eessõnas kirjutab ta, et püüdis näidata «tagasihoidliku väärikuse heitlust igasuguste raskustega, millesse satub kõikidest mahajäetud orb niihästi oma kogenematuse kui ka inimeste isekuse, kadeduse, õeluse ja kalgi osavõtmatuse tõttu». Roderick on šotlane, päritolult aadlik, kuid varanduseta vaeslaps. Randomi vanaisa on rikas mõisnik ja kohtunik, oma ringkonna võimumees. Autori sõnade järgi rakendas ta juriidilisi võimeid «suure eduga peamiselt vaeste vastu, kelle suhtes tundis seletamatut vastikust». Ta kiusab taga peategelase vanemaid, kes julgesid abielluda ilma tema nõusolekuta, pojapoja saatuse suhtes on ta täiesti ükskõikne. Sugulased ässitavad koerad poisikese kallale, koolis teda piinatakse, et vanaisale meele järgi olla; järkjärgult kogub poiss endasse üha rohkem viha ja muutub järjest praktilisemaks, sest õpib inimeste nõrkustest endale kasu saama. Meremehest onu Tom Bowling on ainuke, kes talle kaasa tunneb, kuid Roderick kardab, et kui onu õpib elu ja inimesi paremini tundma, mõtleb ta ümber ja ei aita teda enam. Randomist saab algul apteekriõpilane, siis läheb ta Londonisse õnne otsima. Siin varitsevad kogenematut provintsinoorukit igal sammul püünised. Seejärel võtab ta (nagu autorgi) osa sõjast hispaanlastega (Cartagena piiramine), siis aga satub Prantsusmaale ja sõdib prantslaste poolel inglaste vastu. Kahe sõja vahel armub ta Narcissasse, kuid see on vaid üks ta paljudest armuintriigidest. Järgnevalt naudib ta elu Pariisis ja jahib rikkaid pruute Londonis, kuni satub võlavanglasse. Lõpuks aga leiab ta oma isa (see on elus ja muidugi rikas), abiellub Narcissaga, saab pärusmõisa omanikuks ja hakkab ülihästi elama.

Millises seiklus- või kelmiromaanis poleks selliseid üllatavaid muutusi ja saatuse tujukust? Ka Smollettil valitseb «tema kõrgus juhus», igal sammul esineb uskumatuid kokkusattumusi, ootamatuid kohtumisi ja äratundmisi, juba ammu surnuks peetu ilmub välja elusana ning rikkana. Täna on teose tegelane laeval palavikku suremas, saatus on ta paisanud võõrsile, ta peab taluma kapteni ning mitšmani mõnitusi, homme aga on ta täie tervise juures, hästi rõivastatud, vammuse taskus tubli rahanoos ning ta sõidab kodumaale; siis teeb saatus jälle täispöörde: ta on taas paljaks riisutud ja poolsurnuna teele jäetud. Kuid need saatuse salapärased teed (nagu ütleks XVIII sajandi inglane) peegeldavad siiski elu seaduspärasusi ajastul, mil sotsiaalses ning poliitilises elus läks kõik uperkuuti ja siis jälle korda, mil polnud veel vaibunud renessansi ajal tekkinud tormid, ajal, mil avantürism ja ärivaim haaras paljusid. Mis neile näis saatuse tujuna ja jumala tahtena, oli tegelikult ühiskonna uute, alles tundmatute seaduste avaldumise vorm.

Täiesti seaduspärased on seetõttu ka need iseloomumuutused, mida näeme Smolletti noormehe juures. Kuigi Random igatseb kodumaa järele, tuleb ta siiski järeldusele, et «väärt inimesele on Inglismaa maailma kõige viletsam maa»; kui ta satub kodumaa vaenlaste sõjaväkke, ei valmista see talle mingit süümepiina; religioon jätab ta täiesti ükskõikseks, usuküsimused on talle liiga tühised, et «neid võitluses hea elu eest arvesse võtta»; äärmisel juhul on Random valmis oma olukorda teeröövlina parandama ja, nagu ta tunnistab, hirm tabamise ees (mitte aga moraalsed kaalutlused) hoiavad teda sellest sammust tagasi. Oma piiritult ustavale sõbrale Strapile tasub ta ainult tänamatusega; häda korral kasutab ta Strapi varandust, nagu oleks see tema enda oma, mängusaalis kaotab ta Strapi raha ja veel vihastab, kui viimane ehmunult midagi ütleb; kui Randomi olukord veidigi paraneb, tüdineb ta Strapi seltskonnast, häbeneb tutvust lihtsa noormehega ja esimesel võimalusel lahkub temast. Vähehaaval muutub Randomi jutustuse toon, ta sõnad lähevad järjest küünilisemaks ja hooplevamaks, hoolimata avameelsusest vaikib ta paljud asjad maha ja lihtsalt kavaldab lugejaga. Näiteks üllatab teda see, et Narcissa ei tunne huvi tema materiaalse olukorra vastu: võib-olla arvab neiu, et Random on rikas? Nüüd hakkab noormeest juba tõsiselt huvitama Narcissa varanduslik seis, sest et kui tüdruk on vaene, siis Random ei tahaks... talle abielu sõlmimisega kahju teha.

Peregrine Pickle on keerulisema ja vastuolulisema iseloomuga. Ta on andekas, auahne, tal on elav ettekujutusvõime, mida ta lapsepõlvest peale on arendanud teistele mängitud vempudes; ta on temperamentsem ja oma soovides täitmatum; saatus naeratab talle sagedamini, ent kõiges muus on ta Randomi teisik, kuigi veelgi rohkem langenud. Vihahoos tulistab ta oma ustavat teenrit Pipesi. Kirest haaratuna on ta valmis võtma iga tüdrukut, kellega ta ei kavatsegi abielluda. Nagu Lovelace Richardsoni «Clarissas» viib ta neiu salaurkasse ja annab talle mingit uimastavat vahendit. Ainult tühine asjaolu eraldab neid sarnaseid lugusid: Lovelace'i kujutatakse lurjusena ja ta saab karistada, kuid Peregrine, kelle moraalset laostumist ka Smollett kahetsusega tun-

nistab, osutub teose finaalis siiski rehabiliteerituks. Millega seletada autori sellist vastutulekut? Nähtavasti tema arusaamadega inimloomusest üldse, millest oli juttu eespool. Pealegi pole kumbki noormees päris ilma heade tunnete ja kiindumusteta, nad on võimelised omakasupüüdmatuteks tegudeks ja kahetsevad oma käitumist (tõsi küll, sagedamini siis, kui neid endid tabab ebaõnn). Kõigest sellest, arvab Smollett, on küllalt, et noormehi mitte liiga karmilt kohelda. Muide, ega nende saatus polegi kuigi kadestusväärne. Nad saavad muidugi rikkaks. Tõenäoliselt hakkab Pickle elama nagu tema vanaisa, kes «oma piirituks kurvastuseks» suri enne, kui ta varandus saja tuhande naelani kasvas, või nagu ta isa, kes ei osanud kasu saada isegi oma piiratud vaimust ja mõõdukatest harjumustest, «mis nii sageli on suure varanduse hankimisel kaasa aidanud...» Nagu näeme, ei hinda autor niisugust heakäekäiku eriti kõrgelt. Smollett võiks öelda nii, nagu lausus üks ta tegelasi: «Ma sain teada, et inimsoo esindajad on kõikjal ühesugused, et tervet mõistust ja ausust võib leida hoopis harvemini kui meeletust ja pahet ning et parimal juhul ei maksa elu mitte midagi.»

Smolletti kujutatud elu on traagiline ning julm, sealjuures meenutab ta rumalat janti, milles loogika on pea peale pööratud; sellepärast puistabki teenija haavale soola, inglise keelt vaevu kõnelev šotlane õpetab Londonis inglise keele õiget hääldamist ja Peregrine'i tädil ilmuvad raseduse tundemärgid suurest soovist last saada. Ent tegelaste ekstsentrilisuse, jämeda käitumise, tahumatuse ja kohmakuse taga võib sageli näha ehtsat südamlikkust, kiindumust ning andumust. Sellised on Peregrine'i onu Trunnion ja teener Pipes, Rodericki onu Tom Bowling ja teener Strap; väärib tähelepanu, et suuremalt osalt pärinevad viimased lihtrahva hulgast.

Trunnion on vana merehunt, ta läks pensionile ja on esimest korda paljude aastate järel kuival maal. Oma elu korraldab ta nii, nagu oleks ta merel, tema maja sarnaneb kindlusega, siin peetakse vahti nagu laeval ja erakordsete sündmuste puhul lastakse kahurit. Kui kommodoor ja ta sõbrad kirikusse ratsutavad, peavad nad teel kinni navigatsioonireeglitest, millel on kõige kahetsusväärsemad tagajärjed: tol päeval ei jõudnudki pruut peigmeest ära oodata. Pulmaöö saadab ta mööda oma naisega võrkkiiges, mis on riputatud lakke nagu madrusekoiku kubrikus. Kõige igapäevasematest asjadest räägib ta mereterminoloogia abil (siin on autori keel otse virtuooslik), vannub meisterlikult, üks silm on tal kinni seotud ja näol on tohutu arm. Sel veidrikul ja kohutaval olendil on aga heldiv süda. Kommodooril pole lapsi, kogu oma armastuse ja varanduse annab ta vennapojale, kellele asendas isa ning ema. Peregrine teeb onu rafineeritud naljade märklauaks, viies haige vanamehe peaaegu meeltesegadusse; ta on tänamatu; kuulnud, et Trunnion on surivoodil, ei kavatsegi ta

koju rutata. Nüüd hakkab lugeja taipama, et see absurdne, nagu farsist pärit tegelane on peaaegu dramaatiline ja võidab endale kaastunnet. Trunnion ja Bowling jäävadki täiskasvanud lasteks, keda miski ei kaitse inimeste nurjatuse eest; elukogenud Roderick kuulab onu üleoleva naeratusega. Seega näitab Smollett juba oma tegelaskujudega mõistuse ja headuse, mõistuse ja omakasupüüdmatuse, mõistuse ja inimlike tunnete kokkusobimatust.

Smollettile pole iseloomulik Fieldingi humoristlik, veidi naljatlev ja leebe toon. Tema romaanides on rohkem sappi, sarkasmi, kibedust. Smollett on kõigepealt kombeid piitsutav satiirik ja sealjuures äärmiselt leidlik. Ses suhtes on iseloomulik Cartagena piiramise kirjeldus (uurijate arvates on see väga täpne). Autor annab siin vaba voli oma vihale palju ohvreid nõudnud mõttetu ettevõtmise vastu, ta kasutab kogu oma satiiriarsenali kujutamaks seda lahingut verise farsina. Siin on *teeseldud rahulolematust* nende urgitsevate inimestega, kes julgevad kinnitada, et Inglise laevastik oli päevade viisi hispaanlaste silme all, andes seega vastasele võimaluse vastulöögiks; *pilkavat heakskiitu*: venitamist selgitab nähtavasti Inglise väejuhatajate üllameelsus, nad ei taha ära kasutada oma olukorra eeliseid; *valeargumente ja ebaõigeid tõestusi*: jalavägi pandi laagrisse maastikul, mille iga jalatäit tulistas vastase kahurvägi, arvatavasti sellepärast, et noorsõduritele tuleristseid anda; admirali tegevus oli nähtavasti igati õige, kuidas muidu oleks tal õnnestunud pärast Euroopasse tagasijõudmist nii ausat ning tarka nägu teha; *iroonilist tähendusrikkust*: miks jäid parimad väeosad metropoli? — valitsusel olid selleks vist oma põhjused, mis selguvad koos teiste salapäraste põhjendustega; *litootest*: pärast seda, kui inglaste patarei oli mitu tundi tulistanud, õnnestus kindlusemüüri lüüa «lõhe, mis oli küllalt avar, et sellest oleks läbi pääsenud keskmise suurusega paavian, eeldades muidugi, et ta oleks leidnud vahendi, kuidas üles ronida»; *sarkastilist võrdlust*: sõjalaevastiku ja jalaväe koordineerimata tegevuse tõttu operatsioon nurjus vastavalt vanasõnale istumisest kahe tooli vahele. Need leheküljed on kirjutatud Swifti parima publitsistika vaimus.

Kuigi «Peregrine Pickle» ja «Roderick Random» on Smolletti parimad romaanid, on nad kirjutatud väga ebaühtlaselt ning kaleidoskoopiliselt, kummaski pole tunda läbimõeldud üldplaani ega kompositsiooni. Paljusid episoode võib üksteisega ära vahetada, ilma et see erilist kahju tooks, või üle kanda Smolletti mõnda teise teosesse või isegi Lesage'i kelmiromaani. Menu tagamiseks oli Smollett valmis oma romaani võtma mõne poolmaailmadaami skandaali tekitanud originaalmemuaarid (näiteks «Peregrine Pickle'is»). Erinevalt Fieldingist ei arutle ta peaaegu üldse moraali üle ega mõtiskle inimeste käitumismotiividest. Siin pole midagi imestada, ei saa ju loogiliselt seletada käitumist, kui, nagu arvab

autor, inimesed ise ei anna endale aru, mida nad teevad, teavad ning korda saadavad. Smollett andis küllaltki suure panuse tegelase individualiseeritud iseloomustamise kunsti XVIII sajandi kirjanduses. Hoolikalt joonistas ta välja tegelaskuju kõik küljed: tema välimuse, käitumismaneeri ning keelepruugi. See varjutas aga suuremad üldistused. Eriti püüdis ta edasi anda elukutsest või rahvuslikust kuuluvusest tingitud hääldamise iseärasusi.

«**Humphrey Clinkeri reis**» on Smolletti luigelaul. See romaan erineb oluliselt autori varasematest raamatutest ja on arvatavasti ta kõige originaalsem teos. Juba traditsiooniliseks kujunenud pealkiri ei vasta täiesti teose iseloomule ega sisule. Siin ei ole enam tegemist noormehe elu ega seiklustega, vaid rändab kogu perekond provintsimõisniku Bramble'iga eesotsas. Pealegi ei ole nende rännakute eesmärgiks õnneotsingud. Bramble'il on oma *hobby:* ta armastab ennast ravida ja sõidab mööda kuurorte. Ta kavatseb seltskonda viia pansionist tulnud noore nõbu Lydia, sel otstarbel sõidab ta Londonisse ja Edinburghi. Peale mõisniku ja tütarlapse reisivad vanamoodsas tõllas veel Bramble'i vanatüdrukust õde Tabitha, Lydia vend George ja teenijatüdruk Winifred. Mis puutub Humphreysse, siis see haigustest ja näljast poolsurnud lihtsameelne ja heasüdamlik nooruke postipoiss ilmub välja alles teose keskel; kuigi raamatu lõpul selgub, et ta on Bramble'i väljaspool abielu sündinud poeg, on tal raamatus ilmselt teisejärguline osa. Romaanis pole ka erilisi seiklusi, kui mitte arvestada vedru murdumist ja tõlla kraaviminekut. Lydia küll armub rändnäitlejasse ja see teeb kõigile palju peavalu, kuid sellest sündmusest põhjustatud kired vaibuvad peagi; ainult Lydia ei suuda oma armastatut unustada ja finaalis selgub, et rändnäitleja on auväärt vanemate poeg ning kogu asi lõpeb abieluga. Siin ei ole ka kaleidoskoopilist sündmuste vaheldumist. Andes raamatule traditsioonilise pealkirja kõrvaltegelase Clinkeri nimega, pettis Smollett lugeja lootusi, sest teos ei vastanud nimetusele.

Romaan on epistolaarne, kõigest sellest, mida nägid teose tegelased, saame teada nende kirjadest. Nad nägid küllaltki palju. Romaani lugeja sõna otseses mõttes sukeldub Inglismaa XVIII sajandi olustikku. Ühes teose tegelastega satume Londonis uudishimulike hulka, kes vahivad «protsessiooni, kus sammuvad kuningas ja kuninganna, armsad noored printsid, elevandid, vöödiline eesel ja kõik teised kuninga perekonna liikmed»; näeme, kuidas Bathi kuurordi hiiglaslikus basseinis seisavad lõuani vees pehmeks haudunud leedid, tualetid seljas ja punutud mütsid peas; ühes Bramble'iga imetleme keskaegse Edinburghi arhitektuuri, tutvume šoti mägilaste tavadega ja külastame kohti, mis peagi hakkasid veetlema kõiki romantilisi poeete. («Mu hinge haarab vaimustus, kui vaatan seda pruuni kanarbikku, mida mööda sammus kunagi Ossian, kuulatades rohtu maad ligi suruva tuule vilinat.») Kõigest sellest jutustatakse kordumatu huumoriga, provintslastele on kõik uudne ja nad kommenteerivad naljakalt, pealegi on Tabitha ning Winifred kirjaoskamatud ja moonutavad koomiliselt sõnu.

Epistolaarse vormi peamine mõte on siin siiski milleski muus. Iga kirjasaatja on ju erisuguse iseloomuga, ainulaadsete kalduvuste, huvide ja kogemustega. Näiteks keevavereline ning nooruse tõttu ülemeelik, veidi enesekindel ja oma otsustes ennatlik Jerry; uudishimulik, lobisemishimuline ja harimatu teenijatüdruk; torisev, alati millegi üle nurisev, kuid südames siiski hea Bramble, kes ei saa teise õnnetust ükskõikselt pealt vaadata; ihne ning kade Tabitha; arg ja naiivne Lydia. Kirjad annavad võimaluse põhjalikult lahata tegelaste sisemaailma, nende huvisid, vaateid, maitseid, temperamenti, psüühika iseärasusi ja, mis on peamine ning mida polnud Richardsoni kiriromaanides, Smolletti tegelased kirjeldavad ühtesid ja samu sündmusi, nad vahetavad samadest objektidest saadud muljeid. Siin tulebki ilmsiks arvamuste täielik lahkuminek. See, mis meeldib Tabithale, on vastik Bramble'ile, see, mis lõbustab noort Lydiat, pahandab tema onu, ja see, mis näib olevat tähtis teenijatüdrukule, ei ärata tema härraste huvi. Igal inimesel on oma arvamused ja maitsed, järelikult, tahab öelda Smollett, elu ise lükkab ümber valgustajate ettekujutuse mingitest mõistusepärastest üldinimlikest normatiividest, inimesed on tegelikult lõputu hulk kordumatuid indiviide. Reisiseiklusromaani tavaliste kaanonite ja tavalise loogika pilkamine, pöördumine epistolaarse vormi poole, huvi avaldamine tunnete ja individuaalse eripära vastu — kõik see vihjab, et viimane romaan kuulub pigem uude, tol ajal Euroopa kirjanduses tugevnevasse suunda, nimelt sentimentalismi.

Muidugi meenutab «Humphrey Clinker» paljuski endist Smollettit. Romaanis on veel üks ekstsentriline ja groteskne tegelane, Šoti leitnant Lismahagot; ka siin on vihast satiiri. Koos Bramble'iga pahandab autor: «Röövitud maadelt suure varanduse kokkuajanud ametnikud ja tegelinskid Ida-Indiast; plantaatorid, neegrite ülevaatajad ja hangeldajad Ameerikast, kes isegi ei oska öelda, kuidas nad rikkaks said; agendid, komisjonärid ja ettevõtjad, kes läksid rahva verest rasva kahe teineteisele järgnenud sõjaga; liigkasuvõtjad, maaklerid ja iga liiki tegelased, inimesed, kel pole au ega häbi — kõik nad said äkki nii rikkaks, nagu nad polnud varem uneski näinud. Ei ole siis midagi imestada, kui nende ajudesse upsakuse ning auahnuse pisik tungis.» Ent see ei ole siiski romaani põhitoon, ülekaalus on pehme huumor ja sallivus. Isegi egoistlikku ja südametut vagatsejat Tabithat karistab Smollett leebelt. Autor oleks nagu väsinud sõdimast ja vihastamast ning ainult nendib veel kord, et inimeste ühiskond sarnaneb tema meelest «suurele rumaluse, alatuse ning kõlvatuse katlale».

Nagu teisteski sentimentaalsetes teostes, nii leiame ka siin, et

linnaelu oma rahvatungluse ja ebamugavusega on vastuvõtmatu, ülistatakse vaikset ning tagasihoidlikku elu maamõisas looduse keskel, kus isegi leib on eriti maitsev ja toitev, siin on meeldivalt lõhnavat ja mahlakat ulukiliha, värsket juurvilja, ka õhk on parem ja vett juuakse allikast. Smollett propageerib innukalt mõisamajanduse arendamist; maaelu kujutab ta ainsa idüllilise varjupaigana iga liiki eluraskuste eest (kuigi ka selles romaanis näidatakse nende lootuste illusoorsust, autor kujutab tervet rida inglise mõisnikke, kes on vaimselt täiesti mandunud, isegi loomastunud, näiteks ühele nendest valmistab suurt lõbu lasta ennast tallipoisil küüntega veriseks kraapida). Smollett on siiski kaugel sellest, et rousseauismi tervikuna vastu võtta ja hüljata kõik tsivilisatsiooni saavutused. Ürgaegse inimese elu ei meelita teda sugugi. Sellepärast kirjeldabki ta sarkastiliselt Põhja-Ameerika indiaanlaste juurde vangi sattunud Lismahago saatust. Totralt ehitud, mustad ja verehimulised inimliha õgivad indiaanlased võtavad vaeselt leitnandilt skalbi ja piinavad teda metsikult. Selle ilmselt tendentsioosse episoodi eesmärk on kahtlematult poleemika Rousseau'ga. Kuigi Smollett pettus valgustusideoloogia paljudes väärtustes ja samuti tunnete poole pöördumises, siiski ei hakanud ta inimese eksisteerimise ideaaliks pidama elu metslaste kombel. Ta ei ütle valgustusest lahti (ses suhtes läks Sterne kaugemale), tema töödes säilivad õpetlik suund ja kodanikumentaliteet, kuid ajalooliselt tingitud väljapääsmatus ning lõhestatus annavad ta viimasele romaanile tuntava eleegilise tooni, hoolimata koomikast ja huumorist.

Smolletti kui romanisti eripära ei ole mitte žanri novaatorluses (ta võttis üle Cervantese, Lesage'i, Defoe, Richardsoni ja Fieldingi kogemused romaani alal), mitte süžee ega kompositsiooni alal, samuti mitte elust võetud materjali uudsuses (kuigi mõned Inglismaa tegelikkuse küljed avastas kirjandusele tema). Põhiliselt on see sama Inglismaa nagu Fieldingil, ainult nähtud teistmoodi, sapisemalt ning pessimistlikumalt. Ta raamatutes valitseb süngem koloriit, siin on kontrastid teravamad ja värv paksem. See, mille üle Fielding naeris, tekitab Smollettis viha ja kibedust; see, mida Fielding kujutas ebameeldivana, on Smollettile vastik; see, mida Fielding kujutas inetuna, on Smolletti arvates eemaletõukavalt jube. «Tom Jonesi» autori loodud maailmas on harmoonia ja õnn veel võimalikud, ent välistatud sellest maailmast, kus elavad Random ning Pickle. Kui «Pickwick-klubi järelejäänud paberite» autor Dickens on maailmavaatelt lähedane Fieldingile, siis «Barry Lyndoni memuaaride», «Snoobide raamatu» ja «Edevuse laada» looja Thackeray oma kibeda huumori ning skeptitsismiga arendab edasi rohkem Smolletti traditsiooni. Smollettil võib-olla puuduvad Fieldingi originaalsus ja haardeulatus, siiski täiendavad ta romaanid tunduvalt XVIII sajandi valgustusrealismi saavutusi.

OLIVER GOLDSMITH

(1728–1774)

Väljapaistva inglise kirjaniku Oliver Goldsmithi looming on üllatavalt mitmetahuline. Kirjanik demonstreeris oma võimeid võrdselt nii näitekirjanduses, lüürikas, proosas kui ka ajakirjanduses. Inglise luule ajalukku läks ta «Mahajäetud küla» autorina. Tema komöödiad, eriti «Ta alandub, et võita», on tähelepanuväärne lehekülg inglise teatri ajaloos, ta on kuulsa romaani «Wakefieldi kirikuõpetaja» looja, samuti on ta ajakirjanduslike lühipalade meister. Peale selle kirjutas Goldsmith biograafiaid, ajalooalaseid ning loodusteaduslikke töid, uudisteoste retsensioone ja ülevaateid — kõike seda veidi rohkem kui kümne aasta jooksul.

Kodanliku Inglismaa ühiskondlike institutsioonide ning valitsevate seisuste leppimatu kriitika, arusaamine rahva raskest saatusest ja kaastunne vaeste inimeste vastu seostuvad Goldsmithi teostes ettekujutusega rahvast kui passiivselt kannatavast massist. Protest sotsiaalse õiguskorra vastu on siin ühendatud religioosse stoitsismi jutlustamisega ja unistusega kodanliku korra eelsest patriarhaalsest minevikust, satiiriku vihane sarkasm aga seotud vaguruse ning kõige andestamisega. Niisugune vasturäälkivus oli tingitud ajastust ja inglise valgustuse iseloomust.

Niisama mitmetahuline ja algul isegi segadusse ajav on kirjaniku loomingumeetod, milles näivad kooslevat üksteist välistavad tendentsid. Kord on autor sentimentalist, teisal aga astub ta nii teoorias kui ka praktikas välja sentimentalismi vastu; tema üksikutes teostes võib leida klassitsismi poeetika mõju, samal ajal aga kõnelevad paljud uurijad põhjendatult realistlikust pildist tema romaanis.

Goldsmith on väljapaistvalt andekas humorist ja suur keelemeister. Tema stiili kergust, loomulikkust ja lihtsust kadestasid paljud hilisemad kirjanikud. Sellele tuleb lisada, et inimesena oli Goldsmith oma aja kloriitsemaid kujusid. Tema rännakuterohke ja vaene noorpõlv, viletsuses ning puuduses möödunud hilisemad aastad, lühike ja üllatusterohke kirjanduslik tegevus, tema «veidrused» ja temaga juhtunud koomilised sündmused, mille kohta levisid legendid juba autori eluajal — kõik see tegi Goldsmithi (nagu Rousseau'gi) äärmiselt huvitavaks nendele, kes kirjutasid tollest ajastust ja kommetest XVIII sajandi keskel.

Goldsmith sündis Iirimaal vaese vaimuliku pojana. Kuigi suurema osa oma elust saatis ta mööda võõrsil, meenutas ta siiski alati armastusega kodumaad. Elu lõpul unistas ta tagasipöördumisest sünnikohta ja lõi pildi Iiri külast poeemis «Mahajäetud küla». «Kui ma istun ooperis,» kirjutas Goldsmith hiljem Londonist, «kus sinjoora Columba virtuooslikult viise sillerdab, tunnen ma igatsust

kamina järele Lissoys (Goldsmithi koduküla — *A. I.*) ja Peggy Gouldeni järele (vana lüpsinaine kirjaniku kodutalus — *A. I.*), kes laulaks «Johnny Armstrongi viimast ööd». Kui ma ronin üles Hampsteadi künkale, kust avaneb suurepärane vaade, millest paremat ei saa looduses olla, ja ma tunnistan, et see on ilus, siiski oleksin suurema rõõmuga künkal Lissoy väravate ees ja minu silmadele avaneks sealt ilusaim pilt maailmas.»

Goldsmith õppis algul külakoolis, hiljem Dublini Trinity-Colledge'is. Ta õppis halvasti ja kolledžis peeti teda puupeaks. Noor Goldsmith oli fantaseerija ja rahutu iseloomuga, sealjuures kartlik ja tundlik, teda rõhus kolledžielu hallus ja elukauge akadeemilisus, samuti õpetajate jämedus; et ta oli vaene, ei saanud ta alati õpperaha maksta, kolledži määruste kohaselt pidi ta teenima rikkaid õpilasi ja nende pilkeid taluma. Ei ole siis ime, et ta püüdis Ameerikasse põgeneda. Nii mõnigi kord ta sugulased, kes olid suure vaevaga raha kokku pannud, püüdsid teda mingile ametikohale sokutada või saatsid ta õppima, kuid Oliver ei jõudnudki sihile, jäi juba teel ilma rahast ning hobusest ja läks tagasi. Tal soovitati pöörduda piiskopi poole kirikuõpetaja koha pärast. Goldsmith ilmus auväärse prelaadi ette erepunastes pükstes, näidates juba sellega oma sobimatust vaimuliku kohale. Vähehaaval saavutas ta lootusetu tuisupea kuulsuse, tema tempudest ja veidrustest jutustati legende. Ometi oli see tark ja lihtsaid inimesi armastav veidrik. Hiljem õppis ta arstiteadust, esialgu Edinburghis, seejärel Leidenis, kuid kursus jäi lõpetamata ja Goldsmith läks rändama mööda Euroopat. Ta ei reisinud tõllas, vaid jala, pamp seljas ja flööt käes, viimasega teenis ta endale külapidudel leivaraha. Mõnikord võttis ta osa teaduslikest dispuutidest ülikoolides, selle eest anti süüa ja öömaja. Nii kõndis ta läbi Prantsusmaa, Saksamaa, Šveitsi ja Itaalia ning õppis inimeste kombeid tundma. See oligi ta ülikool.

1756. a. algul, pärast ülipikka matka mööda Euroopa mandrit, tuleb kerjusfilosoof Inglismaale tagasi ilma elukutse, raha ja sõpradeta. «Ja seda niisugusel maal,» nagu ta kibedalt konstateeris, «kus ainult iiri päritolust on küllalt, et tööta jääda.» Ta püüab kuidagi jalgu alla saada, ravib vaeseid Londoni äärelinnas Southwarkis, siis teenib lühikest aega alamõpetajana koolis (tolleaegseid alandusi ei saanud Goldsmith ka palju aastaid hiljem ilma värinata meenutada), töötab korrektorina Richardsoni kuulsas trükikojas, satub lõpuks Grub Streetile kõigile tundmatu algaja sulemehena. Ta kirjutab kõike, mida tellitakse, esseesid, retsensioone, traktaate jms., annab lühikest aega välja ka oma ajakirja «The Bee» («Mesilane», 1759). Alatine kiirustamine ja teemade lai diapasoon, mõnikord lihtsalt aine vähene tundmine avaldasid mõju artiklite kvaliteedile. Selline töö kurnas jõudu, sai käsitööks, «penni tagaajamiseks», ei toonud moraalset rahuldust ega päästnud ka vaesusest. «Kujutage endale ette kahvatut

melanhoolset nägu kahe sügava kortsuga kulmude vahel ja nördimusega silmis ning pead suure parukaga,» kirjutas Goldsmith endast nendel aastatel. Ent ajakirjaniku karm kool oli ka kasulik, see oli ettevalmistus paremate teoste kirjutamiseks.

«Maailmakodanik». Goldsmithi kui ajakirjaniku suurim töö on seeria kirju-esseid, mida seovad ideeühtsus ja korduvad tegelased. Ta avaldas neid kahe aasta jooksul, hiljem aga ilmusid need eri raamatuna pealkirja all «Maailmakodanik ehk Londonis elava hiina filosoofi kirjad oma sõpradele Idas» («The Citizen of the World, or Letters from a Chinese Philosopher, Residing in London, to His Friends in the East», 1762). Idee tuli Montesquieu «Pärsia kirjadest» ja teistest selletaolistest teostest. Kirjade autorina esineb hiina rändur, humanist ja filosoof Lien Chi Altangi, kes oli asunud elama Londoni, et paremini tundma õppida elu Inglismaal. Enamiku kirju saadab ta oma sõbrale ja õpetajale Fum Hoamile, Pekingi Tseremooniaakadeemia presidendile. Seoses Lien Chi omavolilise ärasõiduga Hiinast langeb temale ja ta perekonnale imperaatori viha, tema poeg Hingpo, keda sõbrad aitavad valitseja kättemaksu eest varjata, läheb isa otsima. Hiljem hakkab ka keevavereline nooruk kirju saatma, tema seiklused paljudes maades, armastuslugu ja lahusolek armsamast aitasid kirju huvitavamaks teha. Samal ajal tutvustatakse hiinlase uusi sõpru Londonis: Mees Mustas, kellest sai Lien Chi kaaslane ning teejuht ja kelle tähelepanekud ning kibedad elukogemused täiendavad hiinlase kriitilisi mõtteid; edvistaja Tibbs ja tema naine, kes on küll vaesed, kuid peavad endid aristokraatideks. Nii esinevad siin peale seiklusliku süžee veel koomilised olustikulised episoodid Fieldingi romaanide vaimus. Raamat koosneb 123 kirjast, igaüks neist on pühendatud eri teemale. Temaatika mitmekülgsuse poolest võib see teos konkureerida iga Inglise kuulsa ajakirjaga XVIII sajandist, lisaks on siin kasutatud veel epistolaarse, koomilise ja seiklusromaani saavutusi.

Selles raamatus näitas Goldsmith ennast väljapaistva humoristina, huvitava jutustajana ja kommete kirjeldajana. Kuid autor läks kaugemale, ilustamata publitsistlikus vormis tõi ta lugejate ette oma kaasaja probleemid, ja pealegi nii terava satiiriga, mida vaevalt ükski teine inglise kirjanik oleks julgenud kasutada. Halastamatult analüüsis ta kõiki XVIII sajandi Inglismaa sotsiaalseid ning poliitilisi institutsioone. Goldsmith ütleb varjamata, et ta eelistab konstitutsioonilist monarhiat, kuid see ei tähenda sugugi, et tal ses suhtes mingeid illusioone on, ta lihtsalt ei usalda kodanlikku parlamentarismi. Ainult hirm Inglise poliitikat mürgitava korruptsiooni ees ja viigide ning tooride poliitilised sekeldused sundisid autorit eelistama kompromissi Inglise ühiskonnakorra jaoks (kirjad 50 ja 121). Võrreldes Ida despootiat ja inglise riigikorda, tuleb Goldsmith järeldusele, et inglaste vabadus on ainult näiline, tegelikult aga peavad nad kandma sama-

sugust koormat nagu despoodi alamad, sest ka Inglismaal ei saa midagi paremaks teha. Autori suhtumist kuningasse endasse näitab paremini see, kuidas Lien Chi reageerib George II surmale: «Kuigi maailmas on mõnikord puudus kingseppadest ja ei ole kedagi, kes saapaid parandaks, ei ole siiski mingit kartust, et tuleks kunagi puudu imperaatoritest, kes riiki valitsevad. Niisugused mõtisklused aitasid tal filosoofilise rahuga kuninga kaotust taluda.»

Autori pehme huumor asendub vihase sarkasmiga, kui ta kõneleb parasiitlikust ning mandunud aristokraatiast, kes juba ammugi on kaotanud igasuguse õiguse positsioonile, mis tal ikka veel Inglismaal oli. Hiinlane Lien Chi räägib tavast, mis olevat levinud ühe Aasia hõimu juures. Selle suguharu ülikud jõid pidustustel harilikult seenejooki, mis pani purju ja tegi lõbusaks. Ka vaesematele meeldis see jook, nad kogunesid maja ümber, kus pidu parajasti käimas. Niipea kui leedid ja džentelmenid tulid välja väikesele asjaõiendusele, ümbritsesid neid inimesed, kõigil puuanumad käes; filtreeritud jook ei kaotanud midagi oma mõjust. Nii said ka hõimu ülejäänud liikmed osa ülikute mõnudest. Hiinlase sõber ütleb selle peale, et õnnelikud on need aadlikud, kes vähemalt purjuspäi suudavad kasu tuua. Sellist tava Inglismaal ei ole, aga kui see tekiks, leiduks küllalt inimesi, kes oleksid valmis puukausikesest uriini jooma ja «tema kõrguse lordi joogi» aromaati kiitma. Et inglise aadel koosneb väga erisuguste auastmete ja päritoluga kihtidest, siis võiks kahtlemata näha pilti, kuidas lord hoiab oma kausikest ministri ees, baronet lordi ees ja lihtne mõisnik sirutab anuma baroneti poole, jäädes purju mitmekordselt filtreeritud joogist. Nüüdsest peale tuleb tal alati meelde puukausike, kui ta aristokraatide ning nende ees pugejate kombeid jälgib. Nähtavasti tundub mõnele, et kõigel, mis aadlikest lähtub, on seenejoogi võrratu maitse. Oleks raske selles suurepärases essees mitte märgata Swifti võimsa satiiri mõju.

Goldsmith näitab, et Inglise kirikuisad pole üldse võimelised rahvast õpetama. Nad on harimatud õgardid, ilma vaimsete huvideta, oma kõrget ametit häbistanud inimesed. Näidates pidusöögile kogunenud loomastunud hingekarjaste jõuku eesotsas piiskopiga, pöördub ta nende poole kujuteldava näljase kerjuse nimel: «Rebige katki oma salvrätid! Kõik, mida te sõite rohkem, kui just hädapärast vaja, on minu jagu ja ma nõuan seda, mis õigusega mulle kuulub.» Raamatu parimad esseed on pühendatud Inglismaa lihtsatele inimestele, vaesele kingsepale ja vigasele sõdurile. Siin avanevad lugejale lihtinimese iseloomulikud jooned ja tema psühholoogia, meeleheitlik olelusvõitlus. Kõike seda kujutab osavõtliku humanisti sulg. Mees Mustas oli kasvatatud valgustajate õilsate eetiliste printsiipide vaimus ja sellepärast tundis ta ennast «asjalikus ning salakavalas maailmas nagu relvitu gladiaator Roomas», ta oli sunnitud maha suruma oma sünnipärast headust ja inimarmastust. Selle kujuga tahtis kirjanik öelda, et silmakirjalike varanduseahnitsejate ühiskonnas ei tohi näidata oma tundeid ega loomulikke humaanseid ajendeid, kui ei taheta pilgete märklauaks saada.

Nii otseselt kui ka kaudselt (Lien Chi ja tema poja kontrastsete iseloomude kõrvutamise kaudu) arutatakse teoses kõike, mis seostub valgustajate leeris peetava poleemikaga ratsionalistide ning rousseauistide vahel. Kuni Goldsmith võrdleb teoreetiliselt tsivilisatsiooni ja barbaarsust, tarvete rahuldamist ja kasinust, teaduste arengut ja teadmatust, läheneb ta peaaegu kõiges Rousseau vastastele. Kui aga kirjanik püüab Inglise ühiskonna probleeme praktiliselt lahendada, siis taunib ta ülemäärast luksust, nõuab kokkuhoidlikkust ning kasinust, astub välja ebatäiuslike filosoofiliste süsteemide vastu, unistab mineviku patriarhaalsest maaidüllist eemal rahvarohkest Londonist ja asub otseselt kaastundliku ning halastava südame poolele, isegi märkamata oma järjekindlusetust. Goldsmith jäi küll valgustajaks, ent oma loomingus väljendas ta eriti selgesti valgustusideoloogia algavat kriisi ja maksis küllaltki suurt lõivu sentimentalismile.

Goldsmithi ajakirjanduslikes artiklites ja «Maailmakodanikus» mainitakse sageli Venemaad. See on järjekordseks tõendiks, et pärast Peetrit tõmbas Venemaa endale üha rohkem tähelepanu ja XVIII sajandi Lääne mõtlejad pidid tahes-tahtmata tema ajaloolist tähtsust tunnistama. Goldsmith mainib Peetrit mitu korda, nagu Voltaire'gi austab ta teda kui reformaatorit ning valgustatud monarhi, ta nimetab Peetrit ebatavaliseks riigipeaks. Oma rännakute ajal sõidavad Hingpo ja tema armastatu Zelis mööda Volgat, neile tungivad kallale talupojad, kes olid mõisnike omavoli eest metsa põgenenud ja lindpriiks kuulutatud. Neil pole millestki elada; nad kogunevad salkadesse, et ennast kaitsta ja karavane rünnata, sest muud võimalust pole jäänud. Karmid seadused teevad nad veelgi metsikumaks. Võimude kätte sattunud talupoegi ootab piinarikas karistus: ribide vahele torgatud raudkonksude abil riputatakse nad võllapuude külge ja lastakse parvel mööda jõge allavoolu, kuni nad pikkamööda surevad. Teose lehekülgedel on joonistatud kohutavaid pilte pärisorjuse õudustest otse enne Pugatšovi ülestõusu.

«Wakefieldi kirikuõpetaja» («The Vicar of Wakefield», 1766). 60-ndate aastate keskel oli Goldsmith kirjanike hulgas juba tuntud, ta hakkas osa võtma Kirjandusklubi tööst, mida juhatas tolle aja kõige autoriteetsem kriitik dr. Johnson. Kuid Goldsmithi elu muutus vähe, ta elas endiselt puuduses, sõltus ikka kirjastajatest ja sageli ähvardas teda vangla. Iseloomulik on selles suhtes tema ainsa romaani «Wakefieldi kirikuõpetaja» avaldamine. Ükskord, nagu jutustavad Goldsmithi biograafid, kui kirjanikul oli üür maksmata ja perenaine oli lubanud ta võlavanglasse panna, külastas teda dr. Johnson. Goldsmithi aidata soovides küsis kriitik, kas

tal ei ole mingit tööd, mida võiks anda kirjastajale; siis olevat Goldsmith näidanud talle valminud romaani käsikirja ja avaldanud tagasihoidlikku lootust, et selle eest võiks veidi raha saada. See oligi «Wakefieldi kirikuõpetaja». Romaani läbi lugenud, sattus Johnson vaimustusse ja viis selle kohe kirjastusse. Saadud raha eest aidati autor hädast välja, kuid kirjastaja viivitas mõned aastad avaldamisega, sest tal polnud usku teose edusse. Lugejad aga kinnitasid Johnsoni hinnangut ja sellest ajast alates on teost kümneid kordi paljudes keeltes välja antud.

Romaanis jutustatakse kurb lugu, mis juhtus külavaimuliku Primrose'i ja tema perekonnaga. Kaupmees, kellele nad olid usaldanud oma raha, läks pankrotti ning sellega lõppes perekonna kindlustatud ja muretu elu. Vaimulik pidi Wakefieldist lahkuma ja vaesemasse ringkonda asuma, ta asus elama mõisnik Thornhilli valdustesse. Selle küllaltki lühikese teose (võrreldes XVIII sajandi paksude romaanidega) esimeses pooles kujutatakse vaimuliku perekonna elu uues kohas, kus nad pisut toibuvad õnnetusest ja hakkavad elama peaaegu nagu ennegi. Teenistuskohustustest vabal ajal töötavad Primrose ja ta noorem poeg Moses (vanem poeg George oli läinud laia maailma õnne otsima) varavalgest hilisõhtuni põllul nagu lihtsad talupojad (sellest kõneldakse romaanis küll ainult vihjamisi), perenaine ja tütred Olivia ning Sophia tegelevad koduse majapidamisega ja vaatavad kahe väikese poisi järele.

See on väike patriarhaalne suletud maailm, kus ei puudu väikekodanlik enesega rahulolek ja uhkustamine naabrite ees. Autor näitab seda kõike ühe külakoguduse väga napil taustal. Selles sündmustevaeses elus («kõik meie seiklused leidsid aset kamina juures ja reisid piirdusid minekuga suvisest magamiskohast talvisesse ja talvisest suvisesse») omandab iga pisiasi suure tähenduse. Karusmarjaveinist, oma köögi uhkusest, räägib vaimulik «ajaloolase objektiivsusega». Siin mängitakse lotot, pandimängu ja veelgi lihtsamat kingaotsimise mängu; terve nädal teritatakse leidlikkust, et eriliste kulutusteta jätta pühapäevase jutluse ajal riietusega varju kõik teised ümbruskonna naised; siin ei ole suuremaid vaimseid huve ega püüdlusi. Isegi Primrose on küllaltki lihtsameelne, seda enam tema kodakondsed. Tütred ei taha kuidagi leppida eluga, mis sobiks kokku «väärika vaesusega», nad ei taha olla viletsamad rikastest preilidest. Nende edevus, kadedus, suured nõudmised ja kergemeelsus põhjustavad uusi õnnetusi. Ent niipea kui perekonna nõrgast laevukesest saab sotsiaalse keskkonna kurjade jõudude mängukann elumerel, kui selle sõidusuunda hakkab määrama rikaste paheline ning hukatuslik võim, muutuvad kaitsetute vaeste inimeste (seda ju Primrose'i perekond tegelikult on) nõrkused otsekohe täiesti arusaadavaks ja neid on kerge vabandada. Kust peakski nad võtma teistsuguseid huve ning püüdlusi? Goldsmith ei patusta siin tõe vastu.

Ümbruskonnas naiste võrgutajana ja vägivallatsejana tuntud mõisnik Thornhill kingib oma tähelepanu Oliviale. Õhutatud auahnusest ning ema soovitustest, loodab tütarlaps mõisniku naiseks saada, kuid Thornhillil on hoopis teised plaanid. Pikkamööda tõmmatakse kogu perekond lootusetusse ja ohtlikku afääri; isegi Primrose, kes küll noomib oma kodakondseid kergemeelsuse ja mõtlematuse pärast, ei suuda vastu seista ja hakkab teistega koos arutama, kuidas mõisnikku võita. Tegelikult on see kõik alles perekonnaromaani üksikasjalikult ning kiirustamata esitatud ekspositsioon. Raamatu keskel aga muutub järsku jutustuse iseloom. Lugeja ees avaneb juba seiklusromaan, kuid mitte koomiline nagu Fieldingil, vaid sügavalt dramaatiline. Võib arvata, et esimest kirjastajat hämmastas teose žanriline ebatavalisus. Thornhill saavutab oma eesmärgi, Olivia põgeneb temaga, kuid peagi hülgab mõisnik tüdruku. Vana Primrose ruttab tütart otsima (algab tavaline reisiseikluste lugu). Samal ajal tahab Thornhill kosida Primrose'i vanema poja George'i pruuti. Et võistlejast vabaneda, teeb ta George'ile «heateo»: aitab noormehel ühes Indiasse minevas väeosas leitnandi koha saada, laenab armulikult vajaliku raha, vastutasuks saab aga lihtsameelselt Primrose'ilt võlakirja. Tulekahju üleelanud Primrose ja ta perekond ei saa õigel ajal renti tasuda ja nad satuvad alatu kelmi täieliku voli alla. On märkimisväärne, et kõik oma kuriteod sooritab mõisnik «seaduslikul» alusel: rendivõla katteks võetakse Primrose'ilt kariloomad ja müüakse võileivahinna eest maha, perekond tõstetakse talvel majast välja, kirikuõpetaja pannakse vanglasse. Ka siin ei eksi Goldsmith tõe vastu.

Romaani paljud leheküljed kuuluvad valgustuse paljastava realismi parimate saavutuste hulka. Goldsmith näitas vaese inimese täielikku kaitsetust ja oma ohvri üle ülbelt irvitava mõisniku karistamatust. Meeleheide on jõudnud viimse piirini. Elutõde ja jutustuse loogika peaksid viimа vältimatult traagilise lõpplahenduseni, kuid ... siin astub vahele «poeetiline õiglus». Justkui nõiaväel muutub järsult sündmuste kulg viimasel viieteistkümnel leheküljel ja Primrose'ide õnn ning hüveolu taastatakse täielikult, kuna kelm Thornhill paljastatakse ja ta saab oma karistuse. Need on romaani kõige väheveenvamad ja läbini tõepäratud leheküljed. Kõik on siin ehitatud õnnelikele kokkusattumustele; juhuslikult selgub, et Olivia ja Thornhilli laulatus oli ehtne, mida viimane üldse ei teadnud; juhuslikult sõidab linnast läbi Thornhilli pruut ja George'i armastatu miss Wilmot, kes saab teada kogu tõe oma käe püüdlejate kohta; juhuslikult näeb Primrose'i vana sõber Burchell Sophia röövimist pealt ja aitab neiu hädast välja jne. Neid juhuseid on nii palju, et autor ise pidas vajalikuks «imepäraseid kokkusattumusi» kuidagi õigustada, ta püüdis lugejat veenda, et need leiavad aset iga päev.

Romaani teine nõrk külg on tema üks peategelasi, Thornhilli

onu Sir William Thornhill, «suure varanduse omanik ja väga mõjukas isik, kelle sõnal oli kaalu ühes poliitilises parteis...». Ta esineb lihtsameelse ning heasüdamliku Burchellina. Nagu ta ise enese kohta räägib, olevat ta innuka ja osavõtliku noormehena püüdnud kõiki abistada, millega ta enda peaaegu laostanud ja hukatussegi tõuganud; õigel ajal võtnud ta mõistuse pähe, saanud heategudes «arukamaks ning mõõdukamaks». Kord aastas ilmub ta sellesse kanti, elab tundmatuna võõra nime all, sammub, toekas kepp käes, mööda teed, ööbib talupoegade juures, töötab meeleldi ühes Primrose'idega põllul, kus ta «jõudu säästmata püüab teha kahe mehe töö», armastab mängida lastega ja talub kannatlikult teravusi ning familiaarset kohtlemist Primrose'i naiselt, kes vaatab temale ülalt alla kui oma kergemeelsuse läbi vaeseks jäänud mehele. Ta armastab lihtsaid laule, ei põlga isegi pimesikumängu, teab üht-teist meditsiinist ja kui on vaja petist taga ajada, siis selgub, et kõigele lisaks jookseb see võimukandja kõige kiiremini, mille peale ta ise väga uhke on. Sealjuures on ta lihtne, leebe, õiglane ja valvab salaja voorust. Sellise kuju elukaugus ning ebareaalsus on eriti silmanähtav romaani lõpul. Burchell esineb nüüd sellena, kes ta tegelikult on. Äärmiselt imposantne, mõistab ta kohut vennapoja üle ja taastab jalge alla tallatud õiguse. Sir William meenutab siin *deus ex machinat* antiiktragöödia finaalist. On huvitav siiski märkida, et vennapoeg onu eriti ei karda, nagu ta ise ülbelt ütleb, sest raha kuulub petisele abielulepingu järgi. Mis sundis Goldsmithi niisugust tegelaskuju looma? Kas püüd ilustada tegelikkust? Vaevalt. Pigem valgustajate tavaline soov õhutada näite varal kas või osakesti rikastest käituma nii nagu Sir William: olla lähemal rahvale ja kaitsta seadust.

Romaanile võib ka teisi etteheiteid teha. Primrose'i tütred on nii sarnased, et neid on kerge teineteisega ära vahetada. Teose esimeses osas ülistatakse sageli stagneerunud väikekodanlikku elu, kujutatakse vegeteerimist õnneliku idüllina. Lõpuks, rohkem kui üheski teises XVIII sajandi klassikalises inglise romaanis on siin tunda religiooni mõju. Romaani kulminatsiooniks on jutlus, millega Primrose oma elu kõige kurvemal tunnil, kui ta meelekindlus on murdumas õnnetuste koorma all, vangikaaslaste poole pöördub, kes on samuti vaesed, tagakiusatud ja ühiskonna poolt hüljatud nagu ta ise. Ta kõneleb filosoofia tühisusest, mis ei suuda õnnetute kannatusi leevendada, sellest, et ainult religioon on võimeline vaest inimest lohutama, ta jutlustab passiivset kannatust ja paneb kõik lootused hauatagusele elule. Pole kahtlust, et selle jutluse põhjustas valgustusfilosoofia kriis. Valgustajate õpetus oli jõuetu kodanliku korra paljude vastuolude ning probleemide ees. Kuid kirikuõpetaja Primrose pole Goldsmith, jutlus ei tähenda sugugi seda, et kirjanik ise oleks loobunud valgustuse saavutustest või et ta ei oleks uskunud mõistuse jõusse. Umbes samal ajal

kinnitas Goldsmith ju «Maailmakodanikus», et «isegi räbaldunud inimene, kui tal on võimu suurendada vooruse jõudu trükisõna kaudu, toob tsiviliseeritud ühiskonnas tegelikult rohkem kasu kui nelikümmend lihavat brahmaani või buda usu preestrit, kuigi nad jutlustaksid nii sageli, valjusti ja kaua nagu mitte kunagi varem; isegi räbaldunud inimene, kes teeb nalja, kuid kelle eesmärgiks on teiste täiustamine, on haritud seltskonnas palju kasulikum kui kakskümmend kardinali kogu oma purpuri ja hiilgava ning elegantse skolastikaga».

See on üks vasturääkivusi, mis ilmnes valgustuse hilisemal perioodil ning avaldus eriti selgesti selles romaanis ja Goldsmithi loomingus üldse. Siin peituvad ka sentimentalismi tekke objektiivsed põhjused. Muidugi kutsub teose peategelane kõigil elujuhtumustel üles pöörduma religiooni poole, kuid samas räägib ta: «Kes tahab vaeste kannatusi tundma õppida, peab ise elus palju kannatama ja läbi elama. Pikalt ja laialt rääkida vaeste inimeste eelistest tähendab juba tuntud ja mitte kellelegi vajaliku vale kordamist... Peene kujutluslennu pingutus ei suuda iialgi leevendada näljapiinu, teha meeldivaks niiske vangikongi rasket õhku või vabastada murekoormast murtud südant. Surm on tühiasi, igaüks võib seda taluda, kuid piinu, kohutavaid piinu ei suuda keegi välja kannatada.» Selliseid sõnu ei leidu teistes inglise XVIII sajandi romaanides. Niisuguseid jutlusi ei pidanud kunagi Fieldingi heasüdamlik pastor Adams, rääkimata Sterne'i pastor Yorickist.

Romaan on kirjutatud minavormis. Selles sadadesse lehekülgedesse ulatuvas monoloogis oskas Goldsmith vältida monotoonsust, pealegi ilmutab ta kaudselt ka oma suhtumist jutustajasse. Kuigi Primrose oma moraali, südamlikkuse, headuse, inimarmastuse ja õnnetu saatusega on autorile lähedane, ei varja kirjanik siiski tema nõrkusi, naeruväärseid külgi, kohtlust ning naiivsust, lühinägelikkust, oskamatust inimesi läbi näha oma naiivse usu tõttu loomulikku headusse, ei peida lugeja eest sedagi, et Primrose pole suuteline jagu saama oma perekonnast ega «vagast» naisest jms. Aususest hoolimata langeb ta niivõrd õrnema poole mõju alla, et lubab Oliviasse armunud ja mitte midagi kahtlustavat farmerit ära kasutada peibutisena rikka kavaleri kinnipüüdmiseks. Ta on auahne; kuidas ta ka ei vaimustu Burchelli mõistusest ning headest omadustest, kuidas ta ka ei jutlusta ausa vaesuse väärikust, siiski ei suuda ta loobuda plaanist panna tütar mõisnikule mehele. Ent kõigisse neisse nõrkustesse suhtub autor arusaavalt, pehme huumoriga. Need on inimloomuse tavalised küljed ja ei sega autoril Primrose'i armastamast ning nägemast temas mitte ainult oma kangelast, vaid ühtlasi inimest, kellele pole miski või vähemalt palju inimlikku võõras.

Romaanis on koomilisi kujusid (Moses), naljakaid stseene, humoristliku alatooniga jutustab autor oma tegelaste elust —

kõik see näitab, et Goldsmithi teos ei mahu täiesti sentimentaalse romaani raamidesse.*

«Mahajäetud küla» («The Deserted Village»). 1770. a. avaldatud poeem «Mahajäetud küla» tõstis Goldsmithi otsekohe inglise suurimate luuletajate kõrvale. See oli esimene katse inglise poeesias kujutada talupoegade elu uut moodi, mitte traditsioonilise pastoraali vaimus. Goldsmith kirjutab siin väljamõeldud külast Auburnist, mis on paljaks riisutud ja tühjenenud maa tarastamise tagajärjel. Autori tähelepanu keskpunktis on inglise talupoegade tragöödia tööstusrevolutsiooni ajastul. Iga rida läbib ängistav kurbus. Poeem on üles ehitatud hiljutise õnneliku mineviku ning nüüdse viletsuse ja laostuse kontrastsete piltide vastandamisele. Hoolimata üksikutest konkreetsetest kirjeldustest ja detailidest kujutatakse minevikku ilustatult ning idealiseeritult. Siin ei ole üldse juttu talupoegade raskest tööst, mis on täiesti arusaadav, sest teisiti ei oleks olnud võimalik kujutada minevikku nii rõõmsates värvides. Tagasipöördumatut minevikku taga kahetsedes kirjeldatakse heldimusega hoopis külaelanike lihtsaid lõbustusi pärast tööpäeva, kohalike vembumeeste koerustükke, tantsu aasal, osavusvõistlusi jms. Üksikasjalikumalt on poeemis joonistatud külavaimulik ja kooliõpetaja. Esimene on niisama vaene kui talumehedki, ta tunneb oma väärikust, ei meelita kedagi ega lipitse kellegi ees, ta tunneb kaasa vaestele ning on leebe nende inimlike nõrkuste suhtes, tema külalislahke kolde ääres leiavad endale varjupaiga vigane sõdur ja kodutud kerjused. Ta meenutab Primrose'i. Goldsmith oli veendunud, et ainult see vaimulik, kes jagab vaeste inimeste puudust ja lohutab neid, väärib hingekarjase nimetust. Siin kujutatakse ka lihtsalt sisustatud külakõrtsi, mille seinu kaunistab kaksteist kasulikku nõuannet, kus kaminasimsile on paigutatud lõhkised kruusid ja kuhu tulevad külaelanikud, et kas või tunniks mured unustada ja veeuputuse-eelseid poliitilisi uudiseid arutada.

«See kõik ent jäljetult on kadunud,» kordub poeemi kurb refrään. Ei ole enam talumaju, ei alati pöörlevat veskit, on jäänud ainult rohtu kasvanud varemed. Küla on inimestest tühjaks jäänud, ainult üksik kerjus lesknaine ootab siin oma surma ja kostab vaid hüübi kurb karje. Süüdi on selles «vägivallatseja käsi», «kõrk rikkus», nemad on anastanud küla ja röövinud maa; seal, kus varem olid paljusid talupoegi toitnud põllud, laiuvad nüüd «viljatus toreduses» härraste lossid, tiigid ja pargid, rikastele tähendab maa aeda, nälga kannatavatele talupoegadele aga hauda. Solidaarne Rousseau'ga, neab Goldsmith luksust, priiskamist ning rafineeritud lõbude otsimist, naiivselt näeb ta nendes kõigi hädade ühte peapõhjust. Samas aga taipab ta, et vaba inglise talupoeg kaob ja et see on kodanliku progressi traagiline tagajärg, «kaubanduse hingetud viljad». Autor näitab kuristikku, mis lahutab maa majanduslikku õitsengut rahva õnnest.

Süld sülla järel riisub rikkus maad,
kui rikas oled, rikkamaks veel saad.
Mis sest, et lordid tihti surevad,
umbrohuna nad ilma tulevad.
Kui aga juurid lahti talumeest,
ei tema enam tõuse mulla seest.

Poeemi lõpul heidab Goldsmith pilgu kodupaigast lahkunud talupoegade saatusele. Maaomanikud võtavad neilt ära kehvad lambakoplid, mida nad püüavad üles harida; kui nad aga lähevad linna, kus luksuse ning vaesuse kontrast on veelgi suurem, kus käsitöölist tapab kurnav töö ja kus losside kõrvale on üles pandud võllad, ei ole neil kuhugi pead panna. Külatüdrukuid ootab seal tänav ja surm haiguste läbi. Read, mis on pühendatud kodutule külmast värisevale tüdrukule, kes lamab südametu võrgutaja ukselävel, on poeemis võib-olla kõige pateetilisemad.

Poeemis ülistatakse talupoegade patriarhaalset elu, kujutatakse seda idüllina ja, nagu see oli üldse omane sentimentalismile, esitatakse ainsa varjupaigana uue elu eest ning vahendina selle vastu. Sellest hoolimata on teos siiski suur samm edasi, võrreldes klassitsistliku ettekujutusega maaelust. See ei ole enam ajaloolise, rahvusliku ja sotsiaalse koloriidita pastoraal, tegelased ei ole enam tinglikud Korydoni või Daphnise taolised karjused. Kõrtsitoas asuv kummut, mis öösiti käis voodi eest, liivane põrand — selliseid «madalaid» detaile ei pidanud pastoraal enda vääriliseks. Tõmmu näoga tugev sepp, kes on kummardunud kõnelejate poole, et paremini kuulda, mida arutatakse — juba ainult üksi selle žestiga on täpselt tabatud seppadele tüüpiline joon, see on väga õige ja realistlik tähelepanek. Ometi ei saa teost nimetada lausa realistlikuks poeemiks talupoegade elust. Poeemil on vaba kompositsioon, siin ei ole midagi ühist teema loogiliselt järjekindla ning igakülgse arendusega. Autor annab vaba voli tunnetele, kompositsiooni oleks nagu dikteerinud luuletaja süda. Minevikumälestused vahelduvad vihapursetega, kui on juttu autori kaasajast, igas episoodis kajastub luuletaja enda suhtumine. Tundub, et kirjanik on kõike seda ise näinud ja läbi elanud; tegelikult see nii oligi, nagu võib järeldada Goldsmithi pühendusest kuulsale kunstnikule Reynoldsile. Ükski kaasaegne ei kõnelnud ei poeesias ega proosas sellise traagilise jõuga tööstusrevolutsiooni tagajärgedest; Goldsmithi demokratism ja tema poolehoid õnnetutele avaldusid kõige ilmekamalt selles teoses.

* «Wakefieldi kirikuõpetaja» avaldati eesti keeles esimest korda 1862. a. ilma autori nimeta. Raamat kannab pealkirja: «Õppetaja abbi Inglandi-mal ehk Jummal ellab alles! Hing, miks mõtled kaksipidi? Üks kenna luggeminne armsa Eesti-ma rahva heaks saksa kelest väljakirjutanud F. Wilberg, Kolga Jani köster.» 1931. a. tõlkis Goldsmithi peateose J. Silvet. *Tõlkija.*

Näidendid. Oma elu viimastel aastatel hakkas Goldsmith tegelema dramaturgiaga. Ta püüdis komöödiale tagasi anda huvitava ning haarava intriigi, taaselustada meeliköitvaid komöödiategelasi, teatraalsust ja sõna farslikku teravmeelsust ning ühes kõige sellega tuua komöödia tagasi realistlikule pinnale. Erinevalt sentimentalistlikest dramaturgidest püüdis ta tõestada, et komöödia võib ühel ja samal ajal olla lõbus ning tõsine, erinevalt XVII sajandi lõpu ja XVIII sajandi alguse näitekirjanikest tahtis ta tõestada, et komöödia võib olla lõbus ja ühtlasi moraalne. Esimeses komöödias «**Heasüdamlik mees**» («The Good-Natured Man», 1768) ei õnnestunud tal kõike seda täiel määral teostada, siin on kohati tunda sentimentalismi näitekirjanduse tugevat mõju. Ometi hakati komöödia pärast lahinguid lööma. Paljud lugejad, kes olid harjunud läägete õpetlike näidenditega, pidasid mõningaid stseene liiga jämedaks ja nõudsid nende kõrvaldamist. Siis kirjutas Goldsmith lõbusa komöödia kaitseks «Essee teatrist ehk Naljatava ja sentimentaalse komöödia võrdlemine» (1773), kus teda kõige rohkem pahandab kodanlase idealiseerimine, see, et väikekodanlast tahetakse näidata liigutavana ning kaupmehe ja tegelinski ebaõnnestumisi peaaegu traagiliste sündmustena. «Ühelt minu sõbralt,» kirjutab Goldsmith, «kes istus osavõtmatult ühe niisuguse sentimentaalse näidendi etendusel, küsiti, kuidas ta võib ükskõikseks jääda. «Tõtt öelda,» vastas ta, «on mulle täiesti ükskõik, kas näidendi kangelane, kaupmees, aetakse välja oma kontorist Fish Streetil või mitte, kuna tal on veel küllalt raha, et avada pood St. Gilesis.»» Sentimentalism nüüd juba takistas realismi arengut teatris ja Goldsmithi väljaastumine oli täiesti õigeaegne.

Goldsmithi teine komöödia «**Ta alandub, et võita ehk Ühe öö eksimused**» («She Stoops to Conquer, or, The Errors of a Night», 1773) andis otsustava võidu Goldsmithile ja uuele suunale, mille eest ta võitles. Süžee aluseks on anekdootlik sündmus, mis juhtus kirjaniku endaga tema noorpõlves. Kaks londonlast, Marlow ja Hastings, sõidavad mister Hardcastle'i mõisasse. Marlow läheb isa käsul, kes soovib, et poeg kosiks tema vana sõbra tütre Kate Hardcastle'i, Hastings aga loodab kohata oma armastatut Constance'i, kes elab samas mõisas. Jõudnud reisi sihile üsna lähedale, eksivad noormehed teelt. Teeäärses kõrtsis viib juhus nad kokku missis Hardcastle'i poja Tony Lumpkiniga, kes pummeldab siin oma kaaslastega. Piiratud mõistusega, kuid omamoodi kaval turske aadlivõsu tahab linlastele trikki mängida, ta saadab nad oma võõrasisa majja, öeldes, et see on võõrastemaja. Siit tulenevad kõik edasised arusaamatused. Mitte midagi kahtlustava Marlow' üleolev ja familiaarne käitumine paneb vana heasüdamliku Hardcastle'i peaaegu raevutsema, noormeestele teevad aga nalja «kõrtsimehe» naeruväärsed nõudmised. Kate saab teada, et Marlow on väga arg ning tagasihoidlik oma klassi naistega, kuid

küllaltki ettevõtlik lihtsate tüdrukutega, ja et noormees talle väga meeldib, otsustab ta Marlow' võita võõrastemaja teenijana (siit teose pealkiri).

Paralleelselt areneb teine intriig. Missis Hardcastle kavatseb oma järeltulijale võtta naiseks Constance'i, et seega tüdruku varandust enda kätte saada. Kui talle selguvad Hastingsi plaanid, otsustab ta Constance'i noormehest lahutada, et vägivaldselt oma kava ellu viia. Kuid ka Tony Lumpkinile (see on Inglismaal üldnimeks saanud) ei ole ema kavatsused meele järgi, ta otsustab hoopis armastajaid aidata ja pakub ennast mõlema daami saatjaks. Kaks tundi sõidab ta nendega pilkases pimeduses mööda kive, läbi aukude ning paksu pori ja eksitab piinatud naised nii ära, et nad ei tule selle pealegi, et tiirlevad kogu aeg mõisa ümber. Missis Hardcastle on hirmust nii segane, et peab oma meest röövliks, viskub ta jalge ette ja palub, et antaks armu tema lapsele. Tonyle valmistab see kõik suurt heameelt. Lugu lõpeb muidugi armastuse võiduga ning kahekordsete pulmadega.

Selles näidendis õiendas Goldsmith arved sentimentaalse komöödiaga. Klassitsistliku poeetika suhtes on aga lugu keerulisem. Näidendis peetakse kinni ajaühtsusest: kõik sündmused on mahutatud mõnesse tundi. Kuid seda on tehtud nii osavalt, et ei teki muljet süžee vägivaldsest kohandamisest reeglile. Kus aga reegel on autori kavatsusi või realistlikku käsitluslaadi seganud, seal on Goldsmith sellest pikalt mõtlemata üle astunud (kaks paralleelset intriigi, tegevuse viimine mõisamajast kõrtsi jne.). Mis puutub kompositsioonivõtetesse, klassitsistide poolt nii põhjalikult läbimõeldud dramaturgiatehnikasse, siis autor ei kavatsegi nendest loobuda. Kuid need võtted ei torka silma, ei tule pealispinnale, vaid vastupidi aitavad otstarbekalt kasutada lavalist materjali. Süžeeliinide läbipõimumine, sarnaste olukordade koomiline kordamine, vaatuste dünaamiline algus ning lõpp, iga tegelase ja iga stseeni koht tegevuse üldstruktuuris näivad olevat matemaatilise täpsusega läbi mõeldud ning äärmiselt loogilised. Goldsmith hoolitseb iga intriigikurvi motiveerimise eest, üksikasjaliselt põhjendab ta noormeeste eksitust, kes mõisat võõrastemajaks pidasid, samuti Marlow' eksiarvamust, et Kate on teenijatüdruk. Kriitika on süüdistanud dramaturgi missis Hardcastle'i eksituse ebatõenäosuses: naine ei tunne oma meest ära. Kuid Goldsmith teravdas teadlikult ning julgelt situatsiooni farslikku külge, pealegi kõige sobivamas kohas, finaali eel, kui eksituste öö sündmused saavutavad sellise pinge, et vaataja on juba valmis kõike uskuma; tegevuse algul oleks niisugune liialdus tundunud ennatlikuna ja ülepingutatuna.

Traditsioonilises klassitsistlikus komöödias kavandab kangelane intriigi tavaliselt juba varem ja hiljem kohandab seda muutunud olukordadele. Siin aga on teisiti. Iga süžeemuutus on tegelase iseloomust, soovidest ning eesmärkidest tingitud loomulik

reageering äsja tekkinud situatsioonile või lausutud sõnale. Tegelaste kavatsused ja otsused pole enamasti ette kavatsetud. Kuigi Tony on valmis rumalaid vempe tegema, ei oleks ta kiusatusest hoolimata siiski julgenud londonlasi niimoodi ninapidi vedada, kui Marlow ei oleks temaga kõrgilt käitunud, riivatud enesearmastus suurendas ta otsusekindlust.

Mõju avaldas ka inglise romaan. Kogu näidendis on väljendusrikkaid detaile, mis annavad küllaltki üksikasjaliku pildi provintsiaadliku perekonna elulaadist ning näitavad nende inimeste aeglaselt ja rahulikult kulgevat elu. Kahe Londonist tulnud peigmehe ilmumine sellesse argipäevaolustikku pidi kindlasti kujunema sündmuseks, mis avaldab väga suurt mõju provintsielanike kujutlusvõimele ja pöörab nende rahuliku elu mõneks tunniks pahupidi. Seega antakse komöödia keerdkäikudele veel üks tõepärane alus. Tulemuseks oli suurepärane r e a l i s t l i k i n t r i i g i k o m ö ö d i a.

Enamik stseene, millest võtavad osa autorile meelepärased tegelased, on pehmelt humoristlikud, kuid siin on ka tegelasi, kellele kirjanik armu ei anna. Missis Hardcastle'it ja ta poega kujutavad stseenid nüpeldavad piitsutava satiiriga provintsiaadlit ning kasvatusmeetodeid selles kolkas. Goldsmithile on eriti vastumeelt missis Hardcastle'i kasuahnus, kalkus ning südametus, sellepärast kirjanik seda naist ei säästagi. Pime emaarmastus sunnib missis Hardcastle'it uhkustama isegi poja harimatusega («... oma poolteist tuhat aastas oskab ta ka ilma eriliste teadmisteta ära kulutada»), ta annab järele Tony halbadele kalduvustele, pojaga kõneldes ta pudistab ja afekteerib («minu rõõm, kallike, hea poisu»), ent niipea kui tekib põhjus pahandamiseks, muutub «kallike» Tony «toguks» ning «tolvaniks», asi läheb käsikähmluseni ja Tony veab ema lavalt minema. Juba ammu ei olnud komöödia tihanud nii julgesti laval näidata tegevust ennast.

Iseloome ei joonista autor ühe värviga. Sama Tonyt, seda harimatut aadlivõsu näidatakse kohati taibuka ja heatahtlikuna, ta on isegi veetlev oma koomilisuses nagu kõik intriigi arendavad lihtsameelsed vigurivändad, tema ülemeelikud koerustükid panevad lõbusalt naerma. Goldsmith tarvitab siin julgesti laia flaami pintslit. Oleng kõrtsis ja Tony lustakas laul meenutavad Shakespeare'i kroonikate õhkkonda ühes Falstaffi ja tema uljaste riukalike joomakaaslastega. See siiski ei tähenda, et autor järk-järgult oma tegelast rehabiliteerib. Siin avaldub kirjaniku realistlik objektiivsus, ta näitab inimese varjatud omaduste kogu ulatust, ühe ja sama iseloomu vastuolulisi külgi, mida tavaliselt ei teinud klassitsistlik dramaturgia.

Autor kujutab tegelaste arengut. Selles veenab meid kas või Marlow, kes ütleb lahti londonlikust maneerlikkusest ja paljust sellest, mis on ta iseloomule võõras. Ta saab paremaks armastuse ja õnnetu arusaamatuse tõttu Hardcastle'iga, ta ei püüa lihtsalt

muganeda uue olukorraga, vaid häbeneb siiralt oma käitumist ja see vabandab temas nii mõndagi. Kõige raskem on üle saada seisuslikest eelarvamustest. «Vabandage mind, minu armas,» ütleb ta Kate'ile, «teie olete selle perekonna ainuke liige, kellest ma ei taha lahkuda. Kuid ma pean ütlema teile tõtt. Meie päritolu, varanduse ja kasvatuse erinevused teevad meie seadusliku abielu võimatuks...» Aga juba järgmine repliik näitab, et need ei ole tema isiklikud mõtted, need on talle peale surunud keskkond ja nad ei vasta tema tunnetele ega soovidele: «Kui ma võiksin elada nii, nagu ma tahan, ei oleks mul valiku tegemisel mingeid raskusi. Kuid ma sõltun liiga palju seltskonna arvamusest ja vanematest ning sellepärast... mul on raske rääkida... ma olen nii kurb... Jumalaga.» Nimelt pärast neid sõnu muutub lõplikult Kate'i suhtumine temasse, nüüd näeb neiu noormehes toredat sisukat inimest: «Ma ei aimanud pooligi tema väärtusi. Ta ei sõida ära, kui mul jätkub jõudu teda kinni hoida.» See on juba tõsine võitlus õnne eest; mida väärtuslikum inimene, seda rohkem tasub tema eest võidelda. Viimases vaatuses teeb Marlow veel ühe sammu oma vaimse vabanemise poole: «Isegi mu uhkus hakkab alistuma minu tunnetele. Erinevus kasvatuses ning rikkuses, vanemate viha ja seisusekaaslaste põlgus pole mulle enam tähtis.»

Komöödia ideeline sügavus ja demokratism avalduvad selles, et Goldsmith lõi mitmekülgse noormehe tõepärase kuju ja näitas veenvalt, kuidas tema parimad omadused armastuse mõjul «teenijatüdruku» vastu vabanevad järk-järgult traditsiooniliste seisuslike eelarvamuste ahelatest. Kirjanikul õnnestus näidata iseloomu kujunemist ning muutumist, mis suurel määral eraldas ta tegelaskujud klassitsistliku dramaturgia tegelastest, kes jäid muutumatuks ja endale truuks näidendi lõpuni. Sellepärast võib Goldsmithi näidendit nimetada õigustatult ka väljapaistvaks r e a l i s t l i k u k s k a r a k t e r i k o m ö ö d i a k s, milles intriig ja tegelase iseloom on ühevääršed ning lahutamatult seotud. Kate'i kujus, tema moraalis ja käitumises peitub teose põhiidee: komöödia ülistab tegevust ning eesmärgikindlust võitluses õnne eest nii elus, armastuses kui ka inimestevahelistes suhetes. Sentimentalistlikule näitekirjandusele oli antud löök, millest too enam ei toibunud. See tähendas lõbusa realistliku kommetekomöödia võitu, mida süvendas veelgi Sheridani looming.

Goldsmith ise aga ei saanud täielikult maitsta teenitud võidu vilja. Murtud tujukast saatusest ja vaesusest ning üle jõu käivast tööst, suri ta varsti pärast seda oma viletsas korteris.

Goldsmithi loomingu analüüs korrigeerib meie harjumuspärast arvamust, mille järgi kirjanik oli sentimentalist. Poeemi «Mahajäetud küla» autor on sentimentalist, kuid komöödia «Ta alandub, et võita» loojat ei saa enam kuidagi sentimentalistiks pidada. Mitmekesised on Goldsmithi romaani stiilivahendid, see pole mitte ainult sentimentaalne, vaid ühtlasi ka humoristlik teos.

Stiilivahendite näiline segipaisatus ja erinevatesse suundadesse kuuluvate žanride kasutamine olid tingitud kirjaniku maailmavaatest, tema kaasaja-hinnangust, nendest ülesannetest, mida ta endale igal konkreetsel juhul püstitas, samuti valitud materjali eripärast. Inimtühja Inglise küla traagikat tööstusrevolutsiooni ajal käsitleb ta sentimentaalse eleegia žanris. See on seaduspärane, sest kirjanik ei suutnud lõpuni mõista toimuva põhjusi, ta võis ainult avaldada sügavat kaastunnet õnnetutele (sellest oli tingitud poeemi tugev emotsionaalne värving). Maatustumine rõhus Goldsmithi, ta ei näinud väljapääsu, oma ettekujutuses püüdis ta taastada pilti mineviku patriarhaalsest küljest, mida ta vastukaaluks oma kaasajale idealiseeris ning idüllilikult kujutas. Niisiis kirjaniku oma positsioon, tema suhtumine toimuvatesse sündmustesse määrasid sentimentalistlike stiilivahendite valiku.

Ent kui sentimentaalne komöödia hakkas inglise kodanluse moraali, kombeid ja tegevust idealiseerima ning ilustama, siis pidi kirjanik protesteerima nende kunstivahendite ja selle sisu vastu, mille abil niisugune võltsitud pilt loodi. Seepärast astuski Goldsmith välja sentimentalismi vastu näitekirjanduses. Kõigest sellest järeldub, et Goldsmithi loomingumeetodi määratlemiseks sobib hoopis avaram termin, v a l g u s t u s r e a l i s m.

RICHARD BRINSLEY SHERIDAN

(1751–1816)

Inglise valgustuskomöödia saavutab oma kõrgpunkti Sheridani loomingus. Richard Brinsley Sheridan on XVIII sajandi koloriitsemaid kujusid ja tähtsamaid inglise komöödiakirjanikke.

Kirjaniku vanaisa Thomas Sheridan oli kirikuõpetaja, teoloogilise haridusega pedagoog, kes tegeles ka muusika ja vanade keeltega. Ta oli Swifti lähedane sõber. Kogudusest ta loobus ja eelistas töötada õpetajana, rännates koolist kooli. Tema mõisas Dublini lähedal elas tükk aega Swift, kes siin kirjutas «Gulliveri reiside» mitu peatükki.

Tema poeg Thomas, tulevase dramaturgi isa, mängis noormehena traagilisi rolle Dublinis ja Londonis, hiljem sai temast populaarne lektor oraatorikunsti ning retoorika alal, palju aastaid tegeles ta inglise sõnaraamatu koostamisega. Richardi ema oli kirjanik, kelle näidendeid lavastati ja kelle romaanidel oli menu.

1758. a. asusid Sheridanid Londonisse, 1762. a. astus Richard Harrow' kinnisesse õppeasutusse. Hiljem sai ta Londonis ka kõrgema juriidilise hariduse.

1771. a. kolis perekond kuurordilinna Bathi, millel oli Sheridani elus suur tähtsus. Siin hakkas Richard laval mängima, luuletusi kirjutama, siin tutvus ta andeka muusiku ning antreprenööri Linley perekonnaga ja armus Linleyde vanemasse tütresse, 16-aastasse ilusasse lauljasse Elizabethi.

Linley ei tahtnud oma tütreid mehele panna, sest püüdis nende andekust ära kasutada, ema aga nõustunuks tütart ainult rikkale aadlikule andma. Õdede kaudu sai Sheridan teada, et Elizabethi jälitas perekonna vana tuttav kapten Charles Matthews, kes oli tuntud naistekütt, kuigi abielus. 1772. a. kevadel tegi Sheridan Elizabethile ettepaneku põgeneda. Jõudnud Prantsusmaale, lasksid nad end salaja laulatada. Varsti pidi aga Elizabeth isamajja tagasi minema, sest kummagi vanemad ei tunnustanud seda abielu.

Matthews, kelle käitumisest hakati Bathis juba avalikult kõnelema, pidas ennast solvatuks ja kutsus Sheridani duellile. Nad võitlesid kaks korda. Matthews haavas Sheridani, rikkudes kõiki kahevõitluse reegleid.

Alles aprillis 1773 laulatati Sheridan ja Linley tütar avalikult. Sellest ajast peale Elizabeth laval enam ei esinenud.

Sheridanil tuli perekond materiaalselt kindlustada, sellepärast andis ta Covent Gardenile lavastamiseks oma esimese komöödia «Võistlejad», millel oli sensatsiooniline menu. See tõi autorile küllalt sisse, et teatrit oma valdusse saada. 1776. a. sai Sheridan endale Drury Lane'i teatri ja pühendas enese täielikult kirjanduslikule tegevusele. 1780. a. valiti Sheridan parlamenti. Siitpeale kuni surmani kirjutas ta vaid ühe teose, tragöödia «Pizarro». Kirjanikust oli nüüd aktiivne poliitikategelane saanud.

Opositsiooniliste viigide esindajana alamkojas sai ta kuulsaks oma ilmekate ja kirglike kõnedega.

George III valitsusajal oli raske tegelda poliitikaga. Hannoveri dünastiast pärit George III tahtis Inglismaale peale suruda absolutismi. Riigivalitsejana oli ta niisama rumal kui võimuahne. Ta võitles energiliselt teisitimõtlejatega oma õiguse eest võimule, võttis tarvitusele karistusabinõusid iirlaste vastu ning püüdis sõjaga peatada revolutsiooni Ameerikas ja Prantsusmaal.

Kuigi Sheridan ei olnud rikas ega olnud tal tutvusi, kasutas ta alamkoda siiski mitu korda oma eesrindlike vaadete kaitseks. Üldiselt jagas ta viigide opositsioonipartei vaateid. Sheridani kõned näitavad, et ta oli teistest viigidest kriitilisem ning järjekindlam, ehkki see ei takistanud tedagi kompromisse tegemast. Huvi pakuvad ta kõned akuutsetes küsimustes, näiteks nõudis ta kodanikuõiguste andmist iiri katoliiklastele. Ühes kõnes (1807) tõestas ta teravmeelselt, et religiooniprobleemi Iirimaal ei saa lahutada talupoegade olukorrast, tuleb alustada nende olukorra parandamisest, «kes elavad taredes», s. t. tuleb kõrvaldada rahulolematuse põhjused.

Tähelepandavad on Sheridani esinemised ka India küsimustes, tema kõned Begumi kaitseks (Bengaalia vürstitare nimetati indiapäraselt begumideks). Endist India kindralkuberneri Warren Has-

tingsit, Ida-India Kompanii agenti, süüdistasid hindud väljapressimises, röövimises, türannias, seaduste rikkumises, India ministrite hukkamises ja inimeste massilises tapmises. Viigid valisid uurimiskomisjoni ja veebruaris 1787 pidi Sheridan esinema süüdistajana mõlema koja ühisel istungil.

1794. a. veebruaris nõudis Sheridan mittevahelesegamist Prantsusmaa siseasjadesse. Samal ajal tõestas ta prantsuse rahva õigust revolutsioonile ning väljaastumisele oma vabaduse kaitseks.

Et Sheridan kaitses kogu aeg kodanikuõigusi, ei saanud ta mitte protesteerida isikupuutumatuse seaduse kõrvaldamise eelnõu vastu, mille oli esitanud kuningas ja mida toetasid toorid. Selle järgi saanuks valitsus õiguse keelata liberaalsed ja revolutsioonilised organisatsioonid ning võimaluse vangistada inimesi süüdistust esitamata.

Sheridan pidas oma tegevust parlamendis väga oluliseks. Ta jäi alati truuks oma poliitilistele printsiipidele ja vaadete sõltumatusele. Kõrgemas seltskonnas liikudes vajas ta raha ja pidi tegema võlgu, kuid kunagi ei palunud ta toetust valitsuselt ega kogunud raha allkirjade vastu. Hastingsi protsessi ajal ei suutnud Ida-India Kompanii Sheridani meelitavate lubadustega ära osta. Kirjanik loobus isegi oma avaldatud süüdistuskõnede honorarist.

Byron on hiljem meenutanud, kuidas vana ja haige Sheridan, kes oli kuulnud, kuidas kiideti aadlikest viigide printsipiaalsust, ütles talle: «Härra, lord G-l, krahv G-l, markii B-l või lord H-l, kelle iga-aastane sissetulek on tuhandeid, kes on päranduseks saanud tulutoova ametikoha või kellele on määratud summasid ühiskonna varast, on muidugi kerge uhkustada patriotismiga ja kiusatustele vastu panna. Nad aga ei teagi, milliseid piinu pidid taluma need, kes olid niisama uhked, vähemalt niisama andekad, kes polnud vähem tulised, kuid kel ei olnud hinge taga krossigi.»*

1809. a. veebruaris põles Drury Lane maha. See halvendas tublisti Sheridani materiaalset olukorda, liikus ta ju ühiskonna kõrgemates kihtides, kulusid oli palju ja võlgugi polnud vähe. Alates 1812. aastast, kui kirjanik oli kaotanud parlamendiliikme puutumatuse, ähvardas teda elu lõpuni võlavangla. Kirjanik suri äärmises puuduses, kohtutäiturid ootasid koridoris.

Pidulikud matused Westminsteris ja matuserongkäik viigide partei juhtide ning ministritega eesotsas oli viimane austusavaldus Sheridanile kui ühiskonnategelasele. See aga ei takistanud vaenlastel teda igal võimalikul viisil laimamast.

Byron kirjutas Moore'ile: «Viigid solvavad teda, kuigi ta neid kunagi ei hüljanud. Niisugused lobisejad pole ära teeninud ei

* Byron, Works, Letters and Journals, ed. by R. E. Prothero in 6 v. London 1898—1901, vol. 5, lk. 437.

usaldust ega kaastunnet. Mis puutub tema võlausaldajatesse — pidage meeles, et tal ei olnud kunagi šillingitki, suurte võimete ja püüdluste tõttu sattus ta otse kõrgemasse seltskonda ning jõudis edu tippu, kuid ta ei saanud mingit abi oma olukorra toetuseks. Kas Fox maksis oma võlgu? Sheridan ei kasutanud ju võimalust koguda raha allkirjade vastu (peetakse silmas annetuste kogumise lehte — *J. D.*). Kas [hertsog Norfolki] joomingud olid vabandatavamad kui tema omad? Kas tema armuseiklused olid hullemad kui kõigi teiste tema kaasaegsete omad? Kas tuleb siis sellepärast tema mälestust teotada ja teisi austada? Ärge laske ennast kõmust kaasa tõmmata, vaid võrrelge teda kui printsipiaalset inimest koalitsiooni meistri Foxiga või pensionär Burke'iga... Mitte kellegagi ei saa teda võrrelda andekuse poolest, ta oli neist kõigist peajagu üle. Ilma rahata, tutvusteta, tugeva tahtejõuta... oli ta neist igas asjas tublisti üle, ükskõik mida ta ette ei võtnud. Kuid oh häda! Vaene inimloomus!»*

17. ja 18. detsembril 1813 kirjutas Byron oma päevikusse: «Kõik, mis Sheridan tegi, oli *par excellence parim* omal alal. Ta kirjutas *parima* komöödia («Keelepeksukool»), *parima* draama... *parima* farsi («Kriitik...»), *parima* proloogi («Monoloog Garrickist»), ja kõigele lisaks pidas ta *parima* kõne (kuulus kõne Begumist), mis sel maal kunagi koostatud või kuuldud on.»**

«Võistlejad» («The Rivals», 1775). Sheridan ei kirjutanud kuigi palju. Luuletused pärinevad peamiselt noorusaastaist. Kuulsust need talle ei toonud. Näitekirjanikuna sai Sheridan tuntuks komöödiaga «Võistlejad», mis esietendus 17. jaanuaril 1775 Covent Gardenis. Näidend põhjustas pahameeletormi, traditsioonilise sentimentaalse komöödia pooldajad vilistasid välja nii näidendi kui näitlejad. Vähe sellest, et teos ise polnud sentimentaalne, siin isegi pilgati sentimentaalset komöödiat.

Komöödia proloog näitab teose realistlikku suunitlust ja naeruvääristab sentimentaalset tundelisust ning puritaanlikku moraali.

Komöödias «Võistlejad» on läbi põimunud mitu teemat. Siin naerdakse välja moodsatest sentimentaalsetest raamatutest ammutatud armastuse- ning abielukäsitust ja tava, mille järgi noorte saatus otsustati ilma nendeta, samuti pilkab autor patriarhaalset suhtumist naisesse ning aadlike võltskultuuri.

Üksikutel situatsioonidel ja tegelaskujudel on eeskujusid jutustavas proosas ning näitekirjanduses alates XVII sajandi lõpust. «Võistlejate» süžee on näiteks osaliselt võetud George Colman Vanema komöödiast «Polly Honeycombe» (1760).

Komöödia tegevuskohaks on Bath. Sheridan tundis hästi selle

* Byron, A Self-Portrait. Letters and Diaries, ed. by P. Quennell, London 1950, vol. 2, lk. 432.

** Байрон, Дневники — письма, Москва 1963, lk. 78.

XVIII sajandi moodsa kuurordi alatiste külastajate kombeid. Neid kujutatakse satiiriliselt juba Sheridani ema Frances Sheridani komöödias «Teekond Bathi» («A Journey to Bath», trükitud 1902). Sheridani mõned tegelased meenutavad missis Slipslopi Fieldingi «Joseph Andrewsi ja tema sõbra Abraham Adamsi seikluste loost» (näiteks missis Malaprop) ja nõudlikku peigmeeste valijat Tabitha Bramble'it Smolletti «Humphrey Clinkeri reisist».

Komöödia peategelased on ellu astuvad inimesed. Tark ja palju lugenud tütarlaps Lydia Languish, lesestunud tädi eestkoste all olev vaeslaps, armastab salaja vaest lipnikku Beverley'd. Lydia armastus pole paljas kapriis. Ta protesteerib tava vastu anda tütarlaps mehele, kes on jõukuse poolest temaga võrdne või isegi kõrgema positsiooniga, hoolimata sellest, et neiu teda ei armasta. Lydia on valmis loobuma varandusest (kui ta enne täisealiseks saamist läheb mehele vastu tädi missis Malapropi tahtmist, võib ta pärandusest ilma jääda). Tütarlast ei rõhu mitte ainult sõltuvus tujuka missis Malapropi kapriisidest, vaid ka mõte, et tema armastust võidaks taotella kasuahnetel eesmärkidel. Lydia nõbu ja Faulklandi pruut Julia, kes on samuti vaeslaps (teda hooldab Sir Anthony Absolute), peab niisugust armastust kapriisiks, ta soovitab Lydial mõelda sellele, et Beverley on vaene ning lihtne lipnik, Lydial on aga kolmkümmend tuhat naelsterlingit. Lydia kokkupõrge tädiga pealesunnitud peigmehe, Sir Absolute'i poja pärast, keda neiu üldse ei tunnegi, ja konflikt kapten Absolute'i (alias Beverley) enesega on tegelikult protest ärilise abielu vastu. Lydia kaitseb ehtsaid puhtaid tundeid. Huvi pakuvad raamatud, mida Lydia loeb ja tädi eest peidab. Need on Smolletti romaanid «Peregrine Pickle» ja «Roderick Random», sajandi lõpu demokraatliku kirjaniku Henry Mackenzie «Tundeline inimene», Paul Scarroni «Süütu üleaisalöömine» ja romaan Ovidiuse «Metamorfooside» ainetel. Kõik need teosed olid julgelt kriitilised, vabamõttelised. Ent «Chesterfieldi kirju» Lydia ei peida: need peaksid missis Malapropile meeldima, sest nad õpetavad silmakirjalikku viisakust.

Raamatutest õpib Lydia igatsema kasuarvestuseta armastust, armastama ilma tädi käsu või nõusolekuta. Ta võitleb naise väärikuse ning oma vabaduse eest ja ei taha tunnustada jäika silmakirjalikku konventsionaalsust ega armastust määravat koodeksit. Tütarlaps kannatab, sest ta kahtleb Absolute'i siiruses, kuid armastus mehe vastu, mure tema pärast ja veendumus, et Absolute ka teda armastab, sunnivad Lydiat leppima seadusega pühitsetud abielukorraga. See kõik on realistlik, tõepärane ja vastab aja vaimule.

Ka Beverley-Absolute on samuti psühholoogiliselt komplitseeritud realistlik kuju. Ta ei hõlju pilvedes, ei põlga ära väljavaateid suurele kaasavarale, nimelt sellepärast ei taha ta Lydiat

salaja ära viia, kuigi viimane seda soovib. Kuid ta armastab Lydiat siiralt. Seda tõestab ta tüli isaga, kes on talle kaasavaraga pruudi välja vaadanud ja ähvardab poega pärandusest ilma jätta. Ta on Lydia pärast valmis O'Triggeriga kahevõitlema. Beverley on ka teravmeelne, leidlik, tähelepanelik, oskab isegi enese üle naerda. Tal on tõsised võistlejad, kuid ta usub Lydia armastusse. Nende tegelaste elurõõmus ning aktiivne iseloom vastab Sheridani vaadetele.

Teine paar on antud kontrastina. Julia ja Faulklandi armastusel pole reaalseid takistusi, konfliktid on nad ise välja mõelnud. Nendes kujudes ironiseeritakse sentimentaalsete standardite üle, need tegelased ju muud ei teegi kui arutavad kohustuse ning tunde prioriteeti ja vastastikust seost. Faulkland ei usalda naise tundeid, sest neid ei kontrolli mõistus. Lõpuks nad siiski veenduvad, et süda ja mõistus on neil kooskõlas. Erinevalt Lydiast ei oska Julia oma peigmehe armastust proovile panna, ta leiab õigustuse mehe jämedusele, norimisele, usaldamatusele ja isegi kiirustab temaga leppima. Julia armastuses mängib küllaltki suurt, võib-olla isegi peamist osa tänu elupäästmise eest. Ent kas oligi Faulklandi tegu nii erakordne ja kangelaslik? Ta oskas ujuda ja, kukkunud vette koos abitu naisega, ei võinud ta ju viimast uppuda lasta, vaid päästis nii enda kui ka Julia. Lydia taipab, et Julia suurendab Faulklandi kangelastegu, ja tal on muidugi õigus, et hea ujuja peab uppujat päästma ning ei tohi armastada ainult tänulikkuse pärast.

Julia on tüüpiline kuju sentimentaalsetest moraliseerivatest näidenditest; ta ei astu kunagi üle püstitatud normide, armastab tänulikkusest, loeb moraali Lydiale.

Vagalt kannatav Julia ja Faulkland, kes kannatab väljamõeldud truudusemurdmiste pärast, pole Sheridanil positiivsed kangelased. Nad on mõlemad passiivsed ning sentimentaalsed.

Julia ja Faulklandi konflikt, mis kajastab erinevaid vaateid armastusele ning naise kohustustele, laheneb Faulklandi ülestunnistusega, et temal ei olnud õigus. Edaspidi tõotab ta tunnustada uusi, valgustusaja vaateid abielu ja armastuse küsimustes ja mitte enam näha naises ainult mehe peegeldust või varju.

Mitmel viisil tõestas Sheridan emantsipeerunud naise eeliseid ja pilkas iganenud traditsioonilisi seisukohti ning raamatulikke väljamõeldud konflikte.

Näidendis «Võistlejad» avaldus Sheridani realism ka elavates, mitte enam tinglikes teenijakujudes. Siin on silmakirjalik ahne Lucy, kelle on lõplikult rikkunud härraste usaldusaluse positsioon, looder kammerteener Fag ja vanamoodne lihtsameelne kutsar Thomas. Eriti õnnestunud on otsekohene, taibukas, elav ja südamlik külapoiss David.

Väga leidlik oli Sheridan stiilivõtete kasutamisel. Paljud ta väljendid on püsivalt inglise keelde jäänud.

Samal aastal olid menukad farss «Püha Patricki päev ehk Leidlik leitnant» («St. Patrick's Day, or the Scheming Lieutenant», 1775) ja ballaadooper «Duenna» (1775). Nende teoste ettevõtlikud tegelased, kes ise sõlmivad keerukaid intriige, imponeerivad oma elurõõmu, visaduse ja eesmärgikindlusega.

«Reis Scarborough'sse» («A Trip to Scarborough», 1777) sisaldab kaks süžeeliini, mis pole teineteisega orgaaniliselt seotud. Rumala moenarri lord Foppingtoni südametu suhtumine oma nooremasse venda Fashionisse, kellel ei ole raha, sunnib viimast avantüristlikult tegutsema. Fashion leiab varanduse koos pruudiga ja ta karistab venda, jõudes enne neiu kätt paluda. Sellest täiesti sõltumata areneb teine süžeeliin, mis on esimesega nõrgalt seotud vaid ühes kohas, nimelt intriigi kulminatsioonis. Scarborough linnas kohtub Foppington peale oma venna veel vana tuttava Lovelessiga, tema naise Amandaga ja viimasesse armunud Townlyga. Huvi pakuvad provintsiaadli kombeid kajastavad stseenid ja tegelased: oma maja ning tütart valvav Tunbelly ja Hoyden, kes oleks nõus iga mehega, kui vaid pääseks vaiksest maaelust.

Selles komöödias on kõrgema seltskonna elulaadile vastandatud provintsiaadli terved ning moraalsed elukombed. Ühtlasi ülistatakse perekonnaõnne ja austust naise vastu.

«Keelepeksukool» («The School for Scandal», 1777). Sheridani kõik eelnenud näidendid valmistasid oma kasuahnuse ning silmakirjalikkuse kriitikaga ja perekonnaelu harmoonia kilbile tõstmisega nagu ette kirjaniku loomingu tippu, komöödiat «Keelepeksukool».

8. mail toimunud esietendus sai Sheridani triumfiks. Garricki kirjutatud proloogis tauniti ajastu nuhtlust: jõudeolekust ning kadedusest tekkinud klatši ja keelepeksu. See on näidend õppetunnist, mille olid täielikult ära teeninud tühjajututegijad. Sheridan paljastas ka laimu levitavaid kõrgema seltskonna ajalehti. «Keelepeksukoolil» nagu kõigil Sheridani teostel on sarkasmist hoolimata lõpplahenduseks lepitav naer.

«Keelepeksukool» on kommetekomöödia, mille juured ulatuvad restauratsiooniajastu komöödiani, kuigi erineb sellest põhimõtteliselt. Esimeses toodi küll esile kõrgema seltskonna pahelisi kombeid, sageli vastandati neid madalamate klasside käitumistavadele, kuid tolleaegsed klassitsistid naeruvääristasid madalamaid kihte ja mõistsid õigeks ühiskonna ladvikut. Sheridan aga käsitleb ühiskonna kombeid demokraadina. Ta väidab, et ülakihtide elule ja moraalile on iseloomulik jõudeelust tekkinud keelepeks ja skandaal. Nendel inimestel pole mingeid kiindumusi, mida nad saaksid sõnades väljendada või tegevusega näidata, nad ei halasta kellegi aule või elule.

Leedi Teazle'it tahetakse kaasa tõmmata aristokraatliku seltskonna räpastesse intriigidesse, kuid ta on liiga otsekohene ja siiras ning ei kavatse selle keskkonna seadustega arvestada. Teazle'ite perekonnakonflikt lõpeb rahu jaluleseadmisega valgustatud perekonna ideaalide põhjal. Õnneliku lõpuni jõuavad ka Charles ja Mary.

Mõlemal juhul jõudis Sheridan lõppkokkuvõtteni abielu ja armastuse küsimuses, mis oli ta varasemates näidendites kesksel kohal olnud.

Kui rumalavõitu Hoyden meelitas kaasavaraga, siis vaesel ning kaasavaratul maalt pärit leedi Teazle'il oli suur valik jõukaid peigmehi tänu tema ilule, mõistusele, veetlusele ja iseloomuomadustele. Eaka Sir Peteri juurde jäi ta vabatahtlikult poolehoiu ning austuse tõttu. Ta ei löönud üheski olukorras kartma ja läks julgesti tormile vastu. Leedi Teazle ei targuta, ta ei oska vaikselt kannatada, ta on aktiivne, alati hoogsas tegevuses. Sheridani eelmiste naistegelaste positiivsed jooned on selles kujus hoopis uut moodi välja toodud.

Sir Peter on veidrik, ironiseeriv filosofeerija. Ta kaldub õpetama, näiteks külas leedi Sneerwelli juures teeb ta manitseva märkuse iga keelepeksja lause kohta, Mosese nõuandeid Sir Oliverile täiendab ta irooniliste kommentaaridega. Lõpuks mõistab ta aga targutavad sententsid hukka, kui selgub, et need on võltsid ja ülespuhutud, nende taga ei ole tegusid. Leedi Teazle'i ja Sir Peteri iseloomu arenguloos on tähtis koht suhtumisel keelepeksusse, mis on juba üle kasvanud teadlikuks laimuks. Teiste inimeste tõrvamise kunstiga tegeleb seltskond leedi Sneerwelli juures, nimelt selle salvava naise (*sneer* tähendab kellegi üle irvitama) juhatusel teritataksegi keelt. Seltskonnas peetakse «heaks» tooniks tagarääkimist, võõra inimese reputatsiooni hävitamist, teiste õnne ning elu nurjaajamist. Algul võtab leedi Teazle seda tegevust lõbusa teravmeelitsusena ja oma mehe kiuste teeb kõik kaasa. Kui aga laim puudutab teda ennast ja tema abikaasat, kui Sneerwell ja Backbite levitavad nende au pihta käivaid ning perekonnaõnne kõigutavaid kuuldusi, siis muudab ta meelt ja jõuab ise oma mehega kokkuleppele. Selleks et enese eest seista, kuulutab leedi Teazle sõja keelepeksukoolile.

Teazle'ite abielupaari kujutamisel kasutab autor väga palju värve, ta lõi komplitseeritud, arenevad tegelaskujud, kelles olukordade mõjul avalduvad loomupärased positiivsed eeldused. Sheridan pidas küll kinni klassitsistlikust ajaühtsuse kaanonist, kuid hoogne tegevus ei mõjuta siiski Teazle'ite iseloomu realistlikku käsitelu.

Teazle'ite arengut ei saa lahutada kahe venna Surface'i loost. Juba «Reisis Scarborough'sse» kujutas Sheridan kahe venna erinevaid iseloome. «Keelepeksukoolis» süvendab ta seda teemat. Valgustusaja filosoofid ja pedagoogid juurdlesid iseloomuerinevuste põhjuste kallal. Selle huvitava teemaga tegelesid Fieldingi «Tom Jones» ja Sterne'i «Tristram Shandy».

Sheridani komöödias on palju Fieldingilt. Sir Peteri kujus on mõned Sir Allworthy jooned, veelgi rohkem sarnaneb Joseph Surface Blifiliga ja tema vend Charles Tomiga. Tõsi küll, olulisi erinevusi võib märgata tegelaste käitumise motiveeringus ja nende ühiskondlikus positsioonis. Josephit ja Charlesi ei lahuta sotsiaalne konflikt, mis oli Fieldingil peamine. Sheridanil on konflikt moraalne ja psühholoogiline. Josephi kujus näitas Sheridan, kuhu jõuab terve mõistus, see XVIII sajandi kodanliku filosoofia ja eetika nurgakivi. Joseph intrigeerib saamaks endale rikast pruuti, kes armastab tema venda, samal ajal katsub ta teiste tähelepanu oma salajaselt plaanilt kõrvale juhtida leedi Teazle'it oma võrku püüdes. Et varjatud armastus on talle kasulikum kui seltskondlik skandaal, püüab ta agaralt leedi Teazle'it keelepeksusalongi vaimus ümber kasvatada. Josephiga naeruvääristas autor kodanluse ning aadli välist korralikkust, mille taha peideti kalkus, kaine kasuarvestus ja kitsidus. Joseph kehastab inglise kodanlusele tüüpilist väärikusega varjatud silmakirjalikkust. Selle kuju loomisel oli Sheridanil silme ees Tartuffe (Molière'i näidend oli inglise vaatajate hulgas populaarne).

Ka Joseph on teeseldult tagasihoidlik nagu Tartuffe ja Blifilgi. Erinevalt Blifilist on tal vähem võimalusi oma vennale kahju teha.

Charles meenutab Tomi niisama palju kui Joseph Blifilit. Priiskamine ja kergemeelsus on Charlesi otsekohese ning avara loomuse üks külg. Teda tülgastab venna ettevaatlikkus. Charlesiga on seotud näidendi positiivne liin. Prassimine maskeerib ta rahulolematust aadlike vegeteerimise ning tegevusetusega. Ta otsib iseendast vastumürki. Kergemeelne elu ei tee ta südant kalgiks. Ta ironiseerib enese ja teiste üle, talle pole teadmata, mida ta vend väärt on. Raha laiali loopides ei unusta ta hädalisi.

Kodanlik-aristokraatliku ringkonna silmakirjalikkust ja egoismi naeruvääristas Sheridan leedi Sneerwellis, kes laimab kadedusest ning kasusaamise eesmärgil, ja Snake'is, kes jõuab haljale oksale kalkulatsioonide kaudu. Suure summa eest müüb ta saladuse Sneerwellile ja ei mõtlegi loobuda tulutoovast laimamisest.

Sheridani võitluses kombelõtvuse ning silmakirjalikkuse vastu ja inimväärikuse ning õigluse eest ilmneb demokratism, mis avaldus hiljem ka kirjaniku poliitilises tegevuses. Hoolimata väga rangest tsensuurist peitis Sheridan komöödiasse palju poliitilisi torkeid. Seda võib näha Peter Teazle'i repliigis vaeste kohta, keda puuakse, liigkasuvõtmise kujutamises, selles, kuidas Charles iseloomustab oma esivanemaid, ja Sir Oliveri pealtnäha ülistavates, kuid sisult iroonilistes sententsides.

Ent nagu teisteski komöödiates, jääb Sheridan ka siin möödukaks. Oliveri kuju kajastab suure osa inglise valgustajate seisukohta kolonisaatori tsiviliseerivast osast, vastavalt millele Sheridan lõi positiivse kangelase — ausa ning õiglase ärimehe, kel pole veel ei intrigeerimise ega liigkasuvõtmise kogemusi.

«Keelepeksukooli» finaal sarnaneb veidi Fieldingi romaani lõpplahendusega, kuid sedasama näeme ka Sheridani teistes komöödiates, kus mehed tõotavad pruutidele alluda ja end parandada. Nagu see oli iseloomulik inglise valgustajatele, propageerib Sheridan perekonda, kõlblust ja naise kasvatuslikku osa perekonnas.

Peaaegu kõigil tegelastel on tähendusega nimed: Snake — «madu», Backbite — «keelt peksma», Careless — «muretu», Sneerwell, kus nime esimene pool *sneer* tähendab «irvitama», Crabtree — «toriseja» jne.

Sheridan arendas «Keelepeksukoolis» täiuslikkuseni Shakespeare'i ja restauratsiooni aja komöödiate ning prantsuse teatri traditsioonilised võtted. Ta kasutas varjatud paljastajat, muutis tema välimust, et ta võiks tundmatuna inimeste iseloomu proovile panna, võttis tarvitusele hästi maskeeritud püünise, milles intrigant tahtmatult ise enda paljastas.

«Kriitik». «Pizarro». Komöödias «Kriitik ehk Ühe tragöödia proov» («The Critic, or a Tragedy Rehearsed», 1779) on kasutusele võetud Fieldingi algatatud populaarne võte, nimelt näidend näidendis, see võimaldas autoril eri stseenides arendada teineteisest sõltumatult komöödiat ning tragöödiat.

Nagu eelnevateski näidendites kasutas Sheridan ka siin tähendusega (kuid mitte allegoorilisi) nimesid: Fretful Plagiary — «pahur plagiaator», Puff — «bluff, seebimull». «Kriitikus» parodeeris Sheridan moodiminevaid toretsevaid etendusi, mis sisaldasid nii allegooriat kui pantomiimi, samuti pilkas ta tragöödiaga piirnevat moodsat kõrgelennulist pisarkomöödiat, mis ignoreeris elutõde, oli pseudoajaloolise temaatikaga ja heroiseeris banaalselt Elizabethi-aegset Inglismaad.

Sajandi viimasel, 1799. aastal kirjutas Sheridan oma ainsa tragöödia «Pizarro», mis on saksa kirjaniku Kotzebue populaarse eelromantilise tragöödia «Hispaanlased Peruus» («Die Spanier in Peru», 1796) töötlus.

Vabariigi väljakuulutamisega lõppenud Ameerika iseseisvussõda ja sellele järgnenud Prantsuse kodanlik revolutsioon, mis samuti kuulutas välja vabariigi, süvendasid Sheridani kriitikat. Näidendis «Pizarro» taunib ta koloniaalsõdu ja kolonisaatorite metsikut julmust, samas ülistab ta rahvaste vastuhakku. Rõhutud, kuid alistumatud paganlikud peruulased, keda Sheridan idealiseerib, kinnitavad tema mõtet rasside ühevääursusest, inimväärikusest ja loodusrahvaste loomupärasest moraalist. Sheridan väidab, et vallutused ei too anastajatele ei rahuldust ega kuulsust. Ahnus, upsakus ja anastamine ei tee inimesi kunagi õnnelikuks ega rahvast suureks.

Mõõdukas Sheridan ei saa Peruu õilsate juhtide ja patriootide Rolla, Cora ning Ataliba kõrval jätta näitamata üllaid eurooplasi. Nii avanesid silmad hispaanlasel Alonzol ja ta läks üle peruulaste poole. Suhtlemine peruulastega sunnib hispaania vaimulikku Las-Casast nende poole hoidma. Moraalselt puhtamaks saab seikleja Elvira, tema jaoks leiab autor väljapääsu kloostris.

«Pizarro» kui kodanikuideaali eest võitlev teos oli kaua aega menukas. Sellepärast pidaski Byron seda parimaks tolleaegseks inglise draamaks.

Sheridani tähtsus inglise teatri ja kirjanduse ajaloos tuleneb siiski peamiselt tema komöödiatest, mis panid XVIII sajandi inglise laval maksma realismi printsiibid.

XVIII SAJANDI SENTIMENTALISTLIK LUULE

Sentimentalistlik suund tekkis inglise luules juba üsna varakult, XVIII sajandi esimesel ja teisel aastakümnel.

Varased sentimentalistid ei mänginud maa kirjanduse arengus kuigi suurt osa. Sajandi esimesel poolel võidutsesid valgustuslik romaan ja klassitsistlik poeesia.

Kuid 50-ndatel ja 60-ndatel aastatel sai sentimentalism seoses inglise valgustuse kriisiga, mille oli põhjustanud revolutsioon põllumajanduses ning tööstuses, kirjanduse juhtivaks suunaks. 60-ndatel, 70-ndatel ja 80-ndatel aastatel oli sentimentalistlik luule väga populaarne.

Esimene suur sentimentalist oli šotlane **James Thomson** (1700—1748). Vaese kirikuõpetaja poeg, kavatses ta ka ise vaimulikuks hakata. Ent juba ta esimestes jutlustes olnud nii palju pidurdamata fantaasiat, et teoloogia professorid ei lubanud tal esineda. Thomson hakkas tegelema kirjandusega ja saavutas peagi suure kuulsuse poeemitsükliga «**Aastaajad**» («The Seasons», 1726—1730), mis koosneb neljast poeemist: «Talv» («Winter», 1726), «Suvi» («Summer», 1727), «Kevad» («Spring», 1728), «Sügis» («Autumn», 1730).

Thomsoni loomingus võib veel selgesti näha klassitsismi mõju. See avaldub žanrivalikus (kirjeldav didaktiline poeem), traditsioonilises poeetilises keeles (*poetic diction*) ja moraaliõpetuslikes elementides. Ent Thomsoni poeemides on siiski uus temaatika; autor kirjeldab kodumaa loodust ja kujutab ühiskonna madalamate kihtide, maaharijate ning karjaste elu. Tema poeetikas on ilmne reaktsioon klassitsistliku luule reeglite ja kaanonite vastu. Thomson ei ole alati kainelt mõistlik, sageli pöördub ta «südame hääle» poole, püüab näidata tunnete heitlust ja jutustada tõepäraselt inimeste elust looduse rüpes. Kreeka ja rooma jumalaid ning

jumalannasid asendab Thomsonil ristiusk. Kui vahel harva vilksatavadki antiikmütoloogia kujud — penaadid, laarid, hoorid —, siis on neil ainult kõrvaline osa. Suur uuendus oli ka riimitud kaksikvärsi asendamine blankvärsiga, mis oli eriti levinud Shakespeare'i ajal.

Ebatavaline oli ka Thomsoni kaasatundmine vaestele inimestele. Ent nagu teisedki sentimentalistid kujutas Thomson talupoegade elu väga idealiseeritult. Talupoegade kannatustest kõneldes selgitab poeet, et maainimesed on «väga leebed ja vagurad».

Inglise sentimentalistliku luule iseloomulikuks jooneks on religiooni propageerimine, enamik selle suuna poeete olid innukad kiriku pooldajad ja Berkeley idealistliku subjektiivse filosoofia austajad. Sellepärast tõid nad oma luulesse kõige andestamise, patukahetsemise ning müstika motiive. Inglise väljaarenenud sentimentalistliku luule põhižanr oli eleegia, «mineviku rõõmude ja juba ammu läbi elatud murede» kirjeldamine. Seetõttu ei suutnud sentimentalistlik luule kujutada kirgede tormi, suuri läbielamusi, tugevat rõõmu ega sügavat muret. Selleks oli vaja romantilist reaktsiooni, et tuua inglise kirjandus tagasi Shakespeare'i ajastu saavutuste juurde ja teha ta küllalt võimekaks suutmaks kajastada «võimsaid kirgi, millest koosneb rahvas» (Byron).

Religioon, eemaldumine «linna inimkarjast», «oma pattude» tunnistamine, surma ootamine, mis tõotas rõõmsat jällenägemist «armsate noorpõlvesõpradega» — kõik need «teise maailma» motiivid nõrgendasid tunduvalt sentimentalistliku luule, eriti Thomsoni teoste kõlajõudu ja viisid lõpuks selleni, et niisugune poeesia kaotas esteetilise väärtuse väljaspool oma ajastu raame.

Ometi oli küllaltki progressiivne ka see arg «sentimentaalne» kriitika kapitalismi varases arengus tekkinud viletsuste pihta, kui veel polnud teada nende põhjusedki. Kõik hilisemad sentimentalistid võtsid üle Thomsoni luule iseärasused.

Thomsoni teoste hulgas on klassitsistlike reeglite järgi kirjutatud näidendid «S o p h o n i s b a t r a g ö ö d i a» («The Tragedy of Sophonisba», 1729), «A g a m e m n o n» (1738), «E d w a r d j a E l e o n o r a» («Edward and Eleonora», 1739), «T a n c r e d j a S i g i s m u n d a» («Tancred and Sigismunda», 1745), «C o r i o l a n u s» (ilmus posthuumselt 1749), suur hulk oode ja lüürilisi epistleid.

Poeemis «V a b a d u s» («Liberty», 1734—1736) väljendas Thomson peamiselt valgustuse mõõduka tiiva ideid.

Maskimängus «A l f r e d» (1740) on luuletus «V a l i t s e, B r i t a n n i a» («Rule Britannia»), millest hiljem sai Suurbritannia riigihümn.

Suurtest inglise poeetidest hindas Thomsonit kõige rohkem R. Burns, kes matkis teda oma noorpõlvevärssides ja pühendas talle luuletuse («Thomsonile»). Thomsoni kuulsus ulatus sajandi

lõpul kaugele üle Inglismaa piiride. Paljud vene luuletajad XVIII sajandi lõpust ja XIX sajandi algusest tõlkisid Thomsonit vene keelde. Parimad tõlked kuuluvad Žukovskile.

Thomsoni töö otsene jätkaja oli **Edward Young** (1683—1765), luuletaja, näitekirjanik ja kirjandusteoreetik. 1713. a. ilmus ta kirjandusse klassitsistliku luuletajana, kuid ei äratanud tähelepanu. 1728. a. astus ta vaimulikku seisusesse ja sai kuninga kaplaniks.

Rasked hingelised läbielamused seoses naise ja kasutütre surmaga ajendasid teda looma oma tähtsaimat teost «**Kaebus ehk Öömõtteid elust, surmast ja surematusest**» («The Complaint, or, Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality», 1742—1745). See filosoofiline poeem, poeedi kõnelus oma ajast, enesest, oma põlvkonna saatusest tõi autorile üleeuroopalise kuulsuse.

Oma luules hävitab Young täielikult elurõõmu ja lootuse paremate aegadele, mida võib siiski leida Thomsonil. Lootusetu meeleheide ja religioosse fanatismiga piirnev pessimism iseloomustavad Youngi küpsemat luulet; need motiivid määrasid ka inglise sentimentalistliku poeesia edasise arengutee.

Maailma peab Young «hädaoruks», ainsaks lohutuseks «sellessinases elus», nagu ta arvab, on kuuletumine kirikule ja kirikuisadele.

Kuigi selline hoiak tähendas kunsti kärbumist ja regressi, astus Young siiski sammu edasi hingeliste vastuolude kujutamisel ning «südame varjatud elu» kirjeldamisel.

Nii suur, nii väiklane, kord südamlik,
kord kalk on keeruline inimhing.
. . . .
Kas jumal ma või ussike? Mul hirm
on oma hinge põhja vaadata.

(*«Kaebus»*)

Youngi katsetused kirjeldada inimhinge vasturääkivusi rajasid teed XVIII sajandi 90-ndate aastate romantismile.

Eriti sügava mulje jättis autori kaasaegsetele koht poeemis, mida nimetatakse «Mõtisklused kalmistul». See osa jutustab ümber õpetust hauatagusest elust, kuid paljud nägid siin ka sügavamat mõtet. Tulemuseks oli uue suuna, niinimetatud kalmistupoeesia tekkimine.

Kalmistuluule esindajad (šoti pastor Robert Blair, James Hervey jt.) varieerisid Shakespeare'i teemat kuninga ja kerjuse «võrdsusest surma ees». See väljendas kodanliku ühiskonna ühte osa haaranud meeleheidet ning pessimismi valgustusideaalide purunemise tõttu. Kalmistuluule loojaks peetakse **Thomas Grayd** (1716—1771).

Ülemaailmse kuulsuse tõi Thomas Grayle «**Külakalmistul kirjutatud eleegia**» («An Elegy Written in a Country Churchyard», 1751). Erinevalt Youngi «Kaebusest» avalduvad siin sotsiaalsed teemad. Mõtisklused maise elu kaduvusest pole Gray eleegias sugugi mitte peamine. Autor toob inglise luulesse talupoja teema. Thomson kõneles ainult möödaminnes «kannatuse eluasemest», kus «vaesus, haigus ja saatus olid surunud meeleheite pitseri moondunud nägudele». Gray avardab tublisti seda teemat, ta isegi ülistab talupoja tööd, sest see on ühiskonna jõukuse alus.

Kuis nende sirbid niitsid uudsevilja!
Kuis ader põllul värsket vagu lõikas!
Kuis vanker rõõmsalt koju veeres hilja,
kuis langes puu, kui kirves tüvve lõikas!

Gray suur teene on selles, et ta tõi inglise luulesse töö teema ja mõistis hukka (kuigi väga arglikult ja sentimentaalselt) ühiskonna mittetöötavate klasside parasitismi. «Uhkete ja hellitatud» «rikkuse laste» egoism ning parasitism ei lasknud «kasuliku töö lastel» tsivilisatsioonist ega kirjatarkusest osa saada. Gray avaldab arvamust, et tagasihoidlikule külakalmistule on maetud tarku ja andekaid inimesi, kes oleksid võinud inimkonda väga palju rikastada.

Ent kirjatarkusest ei ühtki lehte
ei avanenud nende silme jaoks:
julm vaesus röövis erga vaimu ehted —
et mõttelend ja tunded kääpas kaoks.
. . . .
Vast puhkab küla Hampden kalmu all,
türanni trotsis oma põlul ta,
või vaikiv Milton, rinnal kivivall,
või Cromwell, kellel sõjas käimata.

Ka sotsiaalsete pahede niisugusel sentimentaalsel kriitikal oli tol ajal suur tähtsus.

Töö teema, mure rahva hukkunud talentide pärast ja ebaõiglase korra kriitika pärandas Gray suurtele inglise romantikutele ning Burnsile, viimased aga tegid need teemad kättesaadavaks kogu inglise XIX sajandi kirjandusele. Venemaal oli Gray «Eleegia» tuntud juba XVIII sajandi 80-ndatel aastatel. 1802. a. alustas oma kirjanduslikku tegevust noor V. Žukovski «Eleegia» tõlkimisega N. Karamzini ajakirjale «Vestnik Jevropõ». 40 aastat hiljem, külastanud maakalmistut Windsori lähedal, kus Gray oli oma teose kirjutanud, tõlkis Žukovski «Eleegia» teist korda.

ROBERT BURNS

(1759–1796)

Robert Burns sündis 25. jaanuaril 1759. aastal Šotimaal Alloway külas vaese talumehe William Burnsi perekonnas.

Burnsi isa oli pikka aega sulane olnud, alles pärast oma isa (luuletaja vanaisa) surma õnnestus tal rentida väike maatükk, millele ta ehitas savionni.

Luuletaja emal Agnes Brounil oli suurepärane hääl. Õhtuti, istudes voki taga, laulis ta šoti rahvalaule, vanu ballaade, mis sööbisid alatiseks tema esiklapse Roberti mällu. Poisi rikas fantaasia leidis endale toitu ka lõpututes juttudes, mida vestis vana Betty Davidson, kes oli oma elu lõpul leidnud ulualuse Burnside talus. «Ta oli oma mälus alal hoidnud,» meenutas poeet hiljem, «minu arvates vist küll kõige suurema muinasjuttude ja laulude kogu. Need muinasjutud äratasid mu hinges uinuva luuleseemne.»

William Burns oli valmis loobuma kõigest, et poegi vähemalt külakooli saata.* Meie ajani säilinud Alloway kooli nimekirjas seisab ainult üks vendadest: sel ajal kui üks õppis koolis, aitas teine isal künda ja äestada. Ei olnud võimalik kahte venda korraga õppima saata. Õhtuti püüdis isa täiendada laste teadmisi ja luges neile raamatuid ette. Ta rääkis poegadele aust ja väärikusest, kõneles neile patrioodi kohusest. Hiljem meenutas Burns suure armastusega isa ühes oma noorpõlveluuletuses:

Mu isa pidas piirimaal üht vaesevõitu farmi.
Maast-madalast ma tunda sain ta tarkust suurt ja karmi.
Ta õpetas, et väärikus loeb enam veerandpennist,
aus mehesüda üle on kes teab kui uhkeist vennist.

(«Mu isa oli farmer», R. Parve tõlge)

Mõni aeg hiljem pani isa naabritega raha kokku ja nad kutsusid palju kvalifitseeritumа õpetaja, kui seda oli vana pastor, kes külakoolis õpetas. Uus õpetaja oli vaene üliõpilane Murdoch (kellest hiljem sai väljapaistev teadlane). Peagi sai Robert Murdochi lemmikõpilaseks. Tema juhatusel õppis tulevane poeet grammatikat, prantsuse ning ladina keelt ja tegi tutvust inglise kirjandusega, selliste nimedega nagu Chaucer, Shakespeare, Fielding, Pope, Gray, Sterne, Goldsmith, Smollett, Defoe, Swift. Peale selle tutvustas Murdoch Burnsile inglise rahvaballaade ja laule, XVIII sajandi šoti luuletajaid James Thomsonit ja Allan Ramsayd. Burns õppis suurepäraselt kirjutama inglise keeles, tema värsid ja proosa leidsid heakskiitu kõige karmimate kriitikute juures.

* Tolleaegne šoti külakool koosnes kahest klassist. Siin õpiti peaasjalikult lugemist, kirjutamist ja jumalasõna.

Burnsi poisiiga varjutavad puudus ja isa surm. Ühes kirjas meenutab luuletaja seda kurba aega järgmiselt: «Raske elu murdis isa jõu ja ta ei suutnud enam töötada. Meie rendi tähtaeg pidi lõppema kahe aasta pärast, et hinge sees hoida, pidime end tublisti pingutama. Elasime äärmises puuduses. Oma aastate kohta olin päris tubli poiss (Burns oli siis 14—15-aastane. *B. K.*), kuid ega mul kerge ei olnud. Siiamaani tõuseb minus viha, kui ma mõtlen nurjatu valitseja jõhkraid ähvardusi, mis tõid meile kõigile pisarad silma.»

Neid mõtteid väljendas Burns hiljem autobiograafilises luuletuses «Mu isa oli farmer». Suure kunstilise üldistuse tõttu muutub siin ühe perekonna saatus tüüpiliseks kõigile šoti talupoegadele:

Sa rabeled ja rübeled ja elus muud ei teegi.
Ei aita sind, ei paita sind siin ilmas mitte keegi.
Taat lapse-east ja noorest peast sind sahkama ja niitma
ja põimama küll õpetas, ei jõude aega viitma.

(«Mu isa oli farmer», R. Parve tõlge)

Kui Burns sai 17-aastaseks, oli tal juba soliidne teadmistepagas. Ta kirjutas aina paremaid luuletusi, uuris prantsuse, saksa, itaalia, vanakreeka ja rooma kirjanike teoseid, õppis Shaftesbury, Hume'i, Hobbesi, Diderot' ning Rousseau filosoofiat.

Varases nooruses ei erinenud Burns millegagi eakaaslastest. Ta oli terve ja tugev külapoiss, naljahammas ja vigurivänt, armastas õhtuti lõbusas seltskonnas tantsida, hommikul ja päeval aga rügas põllul rasket tööd teha nagu teisedki.

Intensiivsemalt õhutas teda luuletusi kirjutama esimene noorusarmastus 15-aastase tütarlapse Nelly vastu, kellega Robert sidus koos viljavihkusid lõikuse ajal. Burnsi päevikust loeme: «. . . kahtlemata on olemas otsene seos armastuse, muusika ja luule vahel . . . Võin enese kohta öelda, et ma ei kavatsenud ega olnud mul kalduvustki saada poeediks, kuni armusin. Siis aga said riim ja meloodia minu südame hääleks.»

Samal ajal jälitasid Burnse võlausaldajad. Ainult surm päästis perekonnapea William Burnsi võlavanglast. Robert sõitis ühes ema ja venna Gilbertiga kurvast kohast minema. Nad asusid elama Mossgielis ühte tallu, mille oli neil aidanud rendile võtta Burnsi ande austajaid advokaat Hamilton.

Nooruses ei mõelnud Burns hakata elukutseliseks kirjanikuks. Esimestel loominguaastatel jagas ta teiste tundmatute ringihulkuvate laulikute ja poeetide saatust. Ühte niisugust luuletajat kujutas ta kantaadis «Lõbusad kerjused». Tol ajal ei mõelnudki ta oma luuletuste väljaandmisele. Ta kirjutas õrnu lembelaule, võis kiiresti koostada mõne epitaafi või epigrammi. Ta helisevad laulud ja õelad naljavärsid levisid kiiresti rahva hulgas. Juba

Mossgielis äratas Burns tähelepanu oma värsi lihtsuse, kerguse ja selgusega, julge, reipa ning krõbeda rahvaliku ütlemisega, nalja- ning huumorimeelega. Näis, et ta oli avastanud kunsti kirjutada luuletusi kõige tavalisematest igapäevastest sündmustest, pealegi «jämedate» ja «ebapoeetiliste» «lihtrahva» sõnadega, millest olid otsustavalt keeldunud klassitsistlikud poeedid Boileau ning Pope.

Nagu julge novaator Beaumarchais, nii sundis ka Burns oma muusat kõnelema talupoegade, linnakodanike ja käsitööliste keeles. Näiteks niisuguses värsinelikus

Kui aias mesilase rutt
keskpäeval unisemaks jäi,
siis karjakoplis vaikne jutt
veel hoogu vilus juurde sai.

(*«Kui lõppes heinaniit»*)

peeti sõna «karjakoplis» lubamatuks vabaduseks, millest kohkusid tagasi uusklassitsistliku doktriini vaimus kasvatatud inimesed. Kirjakeele demokratiseerimine oli tollal eluliselt oluline, selleta ei oleks saanud tekkida XIX sajandi suur realistlik kunst.

1785. a. suvel kohtas Burns tüdrukut, kelle saatus oli määranud ta elukaaslaseks. See oli Jean Armour, jõuka mehe ja ustava riigikodaniku tütar. Jeani isa ei tahtnud kuuldagi tütre abielust kehvikuga, pealegi sellisega, keda peeti mässajaks ning jumalasalgajaks. Robert ja Jean kohtusid salaja. Mõned nendest kohtumistest on leidnud kajastust Burnsi liigutavates värssides.

Peagi vandusid noored inimesed teineteisele truudust ja abiellusid salaja. Ent kui Jeani isa sai sellest teada, hakkas ta otsustavalt tegutsema. Ta nõudis, et notar tühistaks abieludokumendi ja sundis oma tütart kirikus pattu kahetsema. Lõpuks ähvardas isa teda needusega ja saatis ta teise linna sugulaste juurde elama.

Burns otsustas alatiseks Šotimaalt lahkuda ja sõita kolooniasse, Jamaikale, või astuda sõduriks.

Ayris elavate haritud sõprade tungival pealekäimisel hakkas ta siiski enne välja andma oma värsikogu «Luuletused, peamiselt šoti murdes» («Poems, Chiefly in the Scottish Dialect»). Raamat ilmus 1786. a. Kilmarnockis. Kogu tiraaž (600 eksemplari) müüdi kiiresti läbi. See väike raamatuke oli päevasündmuseks niihästi provintsis kui ka Šotimaa pealinnas Edinburgh'is. Kõiki hämmastas lihtsa talumehe suur anne. Üks Burnsi kaasaegseid kirjutas: «Sulased ja teenijatüdrukud andsid raske vaevaga teenitud raha ja loobusid isegi kõige vajalikumast, et ainult seda värsiraamatut endale saada. Kilmarnocki kudumisvabriku töölised panid raha kokku, ostsid raamatu, jaotasid ta üksikute lehtede kaupa ära, õppisid värsid pähe ja vahetasid loetud lehti.»

Oma võimsa, tõesti rahvaliku luulega lõi Burns uue lugejaskonna. See mõjutas suuresti šoti ja ka kogu inglise kirjanduse edasist saatust. 90-ndate aastate keskel kirjandusareenile tulnud romantikud toetusid peamiselt madalamatest kihtidest lugejale, kelle oli äratanud Burnsi luule.

Burnsi luuletuste austajad kutsusid poeeti tungivalt Edinburgh'i, et seal raamat veel kord välja anda. Rikkad metseenid lubasid kirjastamisel abiks olla.

Tol ajal oli inglise kirjanduselu koondunud Londonisse ja Edinburgh'i. Seal ilmusid moodi määravad ja maitset kujundavad ajakirjad ning ajalehed, seal olid parimad teatrid, kirjandussalongid jne. Provints võttis alandlikult vastu arvamused ja reeglid, mida dikteerisid Edinburgh ja London.

Edinburgh'i ülikutele ja kirjastajatele oli muidugi meeldiv, et kuningriigi pealinn London pööras tähelepanu ebatavalisele sündmusele: künnimehest sai poeet. Edinburghlastele pakkus suurt rahuldust teadmine, et šoti lihtrahva hulgast võib esile kerkida niisugune anne. Peamine kirjanduslik ajakiri «The Edinburgh Review» avaldas soosiva artikli, sellele järgnesid mõned retsensioonid Londoni ajakirjades. Kõrgema seltskonna inimesed kutsusid Burnsi üksteise võidu oma kirjandussalongidesse. Luuletaja mõistus, teravmeelsus, oskus käituda lihtsalt, kuid väärikalt avaldas muljet. See oli sensatsiooniline, ent lühiaegne menu, mis sai kirjanikule osaks ainult kord elus. Walter Scott, tol ajal alles 15-aastane poisike, nägi Burnsi ühes Edinburgh'i salongis. Hiljem kirjutas ta sellest temale nii tähtsast sündmusest järgmist: «Ta näis olevat väga tagasihoidlik, lihtne, sundimatu; see hämmastas mind väga, sest olin tema haruldasest andest palju kuulnud... Kogu tema olemusest hoovas mõistust ja jõudu, ainult silmad reetsid poeedi loomust ning temperamenti. Suured tumedad silmad otse põlesid, kui ta millestki innukalt rääkis. Teisi niisuguseid silmi ei ole ma näinud, kuigi olen kohanud oma aja kõige väljapaistvamaid inimesi. Ta kõneles vabalt ja veendunult, kuid ta sõnades ei olnud enesega rahulolu ega liigset enesekindlust; kui ta kellegagi nõus ei olnud, avaldas ta kindlalt oma arvamust, kuid tegi seda tagasihoidlikult ning viisakalt.»*

Burnsi lühiaegne menu Šoti pealinna kõrgemas seltskonnas oli seletatav momendi meeleoludega. Edinburgh'i haritud ülikud — hertsogid, lordid, advokaadid, arstid, suurmaaomanikud — elasid eelromantilise kunsti tähe all ja hindasid kõrgelt Percy kogumikke, Macphersoni «Ossiani laule», Chattertoni luulet, Fuseli ja Flaxmani kunsti, gooti romaani jne. Burnsi kõrged soosijad pidasid poeeti ainult sesooni meeldivaks atraktsiooniks või siis Percy vanade ballaadide elavaks illustratsiooniks. Edinburgh'i

* R. Rait-Kovaljova eessõnast raamatule Роберт Бернс в переводах С. Маршака. — Избранное, кн. 1, Москва 1963.

haritud härrased püüdsid üksteise võidu näidata oma poolehoidu maamehele, keda nad kujutasid endale algul ette sümpaatse ning vagura farmerina, kes oleks justkui Gray või Thomsoni teostest nende ette astunud. Rikkad metseenid aitasid välja anda Burnsi luuleraamatu teise trüki, mis ilmus Creechi kirjastusel 1787. a. aprillis. Kohe anti raamat välja ka Londonis ja teistes Inglismaa linnades. Ainuke kord oma elus sai Burns nüüd korraliku honorari, millest ta poole saatis emale ja vennale Mossgieli. Nüüd sai võimalikuks ka abielu Jean Armouriga, sest viimase isal ei olnud midagi kuulsa luuletaja vastu. Samal ajal leidis Burns Edinburgh'i kalmistul oma eelkäija Robert Fergussoni täiesti unustatud kalmu, kes oli surnud 24-aastaselt haiglas mädapalavikku (nagu tol ajal tüüfust nimetati) ja maetud riigi kulul. Burns laskis oma raha eest asetada noore poeedi kalmule marmortahvli. Hiljem raiuti sinna Burnsi karmid sõnad:

Ei tema kalmul näe sa sambarivi,
ei monumenti, millel uhke kard,
vaid lihtsat ehtimata hauakivi —
siin, Šotimaa, nüüd puhkab sinu bard.

(*«Fergussoni hauakivile»*)

Fergussoni saatus köitis veel kaua Burnsi mõtteid. Poeedi näljasurma tõuganud ühiskonna kalkus, ükskõiksus ja julmus ennustasid talle ette tema oma tulevikku. Ta mõistis, et valitsevale ühiskonnakihile pole vaja suurt kunsti, et need on sensatsioonihimulised ja ilu suhtes täiesti ükskõiksed inimesed; labasus on mürgitanud nende elu juba hällis, seepärast on nad isegi vaenulikud ilu loojate vastu. Luuletuses «Värsid poeet Fergussoni portree alla» kirjutas Burns:

Nean tänamatuid luulenautijaid,
kes autoril on lasknud nälga surra!
Oo, saatuskaaslane, mu vanem vend,
mu vanem vend, kes ausalt teenis Muusat,
su kurba lõppu leinan silmavees.

(*R. Parve tõlge*)

Burnsi eelaimus läks täide. Edinburgh'i tituleeritud ülikud ja juhtivad literaadid hakkasid poeedisse palju jahedamalt suhtuma, kui nad olid põhjalikumalt lugenud ta luuletusi, eriti neid, mis levisid käsitsi kirjutatult. Kui nad olid tutvunud tema avalikult demokraatlike ning revolutsiooniliste vaadetega, märkasid kirjandus- ja poliitilise elu eestvedajad luuletajas vaenulikku jõudu. Klassiinstinkt ütles neile, et Burnsi luule ei ole kerge ega meeldiv ajaviide, vaid hävitav torm. Katsed uhket laulikut «taltsutada» ei andnud mingeid tulemusi. Burns ei keeldunud kirjutamast ingliskeelseid ülistusoode tähtsate isikute auks, need trükiti

ajalehekohe Londoni ja Dublini ajalehtedes. Kuid oodid olid nii viletsad, et hiljem tundis Burns nende pärast häbi.

Mõne katse järel kirjutada õuepoeetide vaimus loobus Burns alatiseks metseenide tellimuste täitmisest. Ta pöördus hoopis võrdsuse ja vendluse, Prantsuse revolutsiooni ideede poole. Nüüd hakkas ta kirjutama erakordselt sügavaid ja jõulisi teoseid.

Pärast esikkogu teise trüki ilmumist müüs Burns 100 gini eest kõigi oma teoste väljaandmise õiguse Edinburgh'i kirjastajale ja ostis endale 1788. a. talu Dumfriesi linnakese lähedale. Peaaegu samal ajal (1789) muretses ta endale sõprade abil pideva sissetuleku tagamiseks aktsiisiametniku koha Dumfriesis, kus ta oma hiilgava edu päevadel aukodanikuks oli valitud. Burns töötas nii farmis kui aktsiisiametis ja ainult raske haigus ning vältimatu laostumine, mis kapitali pealetungi ajal ähvardas Burnsi nagu teisigi väiketalunikke, sundisid teda oksjonil talu ära müüma ja lõplikult Dumfriesi asuma, kus ta töötas edasi aktsiisiametnikuna.

1791. a. alates tegi Burns tasuta kaastööd kahele rahvalaulukogumiku väljaandele: «Šoti muusikamuuseum» («The Scots Musical Museum», 1787—1792, toimetaja James Johnson) ja «Valikkogu originaalseid šoti meloodiaid» («A Select Collection of Original Scottish Airs», 1793, toimetaja George Thomson).

Prantsusmaa revolutsioonilised sündmused kajastusid ka Inglise siseelus. 1794. a. kevadel algas reaktsioon poliitikas. Peaminister W. Pitt toetus avalikult politseiterrorile, tagurlikule ajakirjandusele, kirikule ja rahvuslikule vihavaenule. Üle kogu maa veeres repressioonilaine. Paljud Londoni Demokraatide Liidu liikmed sattusid vanglasse, sunnitööle ja isegi võllasse. Järjekord jõudis ka Edinburgh'i. Šoti demokraatliku liidu «Rahva Sõbrad» juhid saadeti sunnitööle Austraaliasse.

Robert Burns ei olnud lojaalsete kodanike nimekirjas. Võimudele oli teada ta luuletus «Vabaduspuu», neli mortiiri, mis Burns oli saatnud revolutsioonilisele Prantsusmaale, olid konfiskeeritud, juhtkond hoiatas teda ametlikult, soovitades luuletajal «teenida, aga mitte mõtelda». Selle dokumendi pöördele kirjutas poeet kibedad read:

Riigi asjus vaikitagu,
kui peab kandma vaese nime!
Silm ja kõrv on suurte jagu —
sina ole kurt ja pime!

Sageli üllatas Burns kuulajaid kohapeal kokkuseatud teravmeelsete luuletustega. Kuuldes ärritatud märkusi aktsiisiametnike kohta, kirjutas ta kord trahteris aknaklaasile:

Nüüd iga teravmeelne muidusööja
aktsiisiametnikku püüab lüüa.

Minister vist või püstirikas ländlord
teil parem näib? Või keisri maksumaksmiskord?
Või kes on preester, väliselt nii püha mees?
See ainult teie hinge truu aktsiisimees.

(*«Dumfriesi trahteri aknale kirjutatud read»*)

Veidi hiljem saadeti Burnsi kohta salakaebus, milles öeldi, et «kuninga teenistuses olev ametnik ei tohi kirjutada nii jumalavallatuid ja sündsusetuid värsse», et tal ei ole õigust «häbematult ja lugupidamatult kõnelda tituleeritud ning isegi kroonitud isikutest, tema kõrguse ministritest ja kiriku vagadest teenritest. . . .»

Burnsi lojaalsust tuli kontrollima aktsiisivalitsuse peainspektor isiklikult, karmidest abinõudest loobus ta ainult luuletaja sõprade vaheleastumise tõttu.

Raske majanduslik olukord, haigus ja üle jõu käiv töö murdsid Burnsi tervise. Kuid ka raskesti haigena kirjutas poeet edasi. Viimastel aastatel lõi Burns oma kõige helgemad ja elurõõmsamad laulud ning ballaadid, samuti kõige salvavamad epigrammid.

Robert Burns suri 21. juunil 1796. a.

Poeeti tuli saatma tolle aja kohta tohutu rahvahulk. Burns maeti sõjaväeliste auavalduste saatel nagu rahvuskangelane.

Burnsi luule lätted on rahvalikud, tema lüürika on arenenud otse rahvalaulust. Oma luuletustes kajastas ta rahva elu, tema muret ja rõõmu, maaharija tööd ning tema sõltumatut iseloomu. Kuigi Burnsi luule oli katkematult seotud rahvalaulude ja -pärimustega, ei saa siiski eitada tema eelkäijate, inglise sentimentalistlike luuletajate parimate teoste mõju Burnsi ande väljakujunemisele. Austusega suhtus ta Gray ja Ramsay loomingusse, Fergussoni nimetas ta ise oma eelkäijaks. See ei takistanud tal nägemast sentimentalistide luule nõrku külgi. Loomingulise küpsuse ajal loobus Burns oma eelkäijate rangest kirjutusmaneerist ja isegi parodeeris nendele nii väga lähedast kalmistuluulet.

«Vaese Mailie eleegias» väljendab Burns koomiliselt kurbust lambatalle surma puhul ja ülistab loomakese voorusi niisama liigutavalt ning kõrges maneeris, nagu tegid seda oma eleegiates sentimentalistliku suuna kuulsad laulikud. Selliste paroodiatega lõhkus Burns seestpoolt 50-ndate ja 60-ndate aastate poeetide lemmikžanri, rõhutades sealjuures, et ainult ühe žanri austamine vaesestab tublisti poeesiat.

Burnsi luule oli suur samm edasi inglise kirjandusloos. Inimese isiklike väärtuste hindamine tema seisuslikust kuuluvusest hoolimata, vaadete sõltumatus ja demokraatlikud ideed võitsid poeedile laia lugejaskonna poolehoiu.

Burnsi esimese kogumiku lugejatele oli avastuseks kurb lüüriline jutustus vanast talupojast ja tema hobusekronust. Talupoega kujutatakse selles luuletuses avara hingega ja helde inimesena («Vana farmeri uusaasta-tervitus oma hobusele»). Tähelepanu pööramine lihtsate inimeste tunnetele oli inglise kirjanduses uudne.

Hoopis teisiti kui Drydenil, Pope'il, Ramsayl, Grayl või Thomsonil ilmub Burnsi luuletustes lugeja ette loodus. Burns vabastas poeesia müstikast, religioonist ja surmakultusest, loodus on ta lüürikas ilu kustumatu läte.

Siin rukkipõllu ääres roos,
tal õielehed veel on koos,
sest pisarmärg on niiske roos
veel kastest vara hommikul.
Siis aga tuleb kerge tuul,
teeb pungad lahti roosipuul.
Kuis kaste särab suvekuul
nii helgel kargel hommikul.
Ja põõsa varjus istub lind,
ta ootab, helde päike, sind,
tal kastest märg on punarind,
kui hõbe helgib hommikul.
Veel veidi, ja siis roosipuus
päev rõõmus algamas on uus,
taas linnukestel laulud suus
nii soojal suvehommikul.

(*«Rukkipõllu ääres»*)

Ka inimesed, kes elavad selle looduse rüpes, on ilusad.

Burns oskas leida üllust, ehtsat õilsust ja au külaonni õlgkatuse all, põllul töötavate sulaste hulgas. Inimeste üllaid tundeid ja õilsaid impulsse võrdleb ta sageli ähvardavate ning ülevate loodusnähtustega. Oma kangelasest, külapoisist, kes läheb võitlusse kodumaa vabaduse eest, kõneleb ta järgmiselt:

Ju pigem päike seisma jääb,
vapper noormees, vapper mägipoeg,
kui sinust julgus maha jääb,
vapper mägipoeg.

(*«Mägipoeg»*)

Loodust kujutab Burns alalises liikumises ja uuenemises, siin ei ole ebaloomulikku vaikelu, mis iseloomustab klassitsistide ja sentimentalistide looduslüürikat. Imetledes looduse ilu näitab Burns stiihilist liikumist ja eitab püsivust ning muutumatust.

Taas jahipüss ja läänetuul —
uus meeldiv sügis algas,
ei rahu enam rabapüül,
ja nõmm on õitevalges.
. . . .
Kuid ettevaatust, siin on oht,
türann nüüd peagi tuleb.
Mets kaigub vastu, käimas jaht.
Püül verest määrdund suled.

Ja ometi nii pühalik
on sügisõhtul laas,
ning nõnda vaikselt rahulik
on rohekuldne aas.

(*«Suve lõpp»*)

Paljud Burnsi teosed tekkisid vanade rahvalaulude ja pärimuste töötlusena. Poeet kasutas vanade laulude sisu, meloodiat, rütmi ja värsimõõtu.

Tema sule all kasvasid unustatud süžeed päevakajalisteks, said uue sisu, väljendusid erakordselt ilusates ja jõulistes värssides. Nii sündis ballaad **«John Odratera»** («John Barleycorn», 1782), milles on allegooriliselt väljendatud mõtet rahva surematusest.

Kord töötanud kolm kuningat,
kolm kõrget, auväärt meest:
John Odrateral jäädavalt
hing tuleb võtta seest.
Nad adrad tõid ja maasse lõid,
et pahupidi nurm,
ja uskusid, et võitnud on
John Odratera surm.
Kui aga sooje sadusid
õrn kevad jälle tõi,
John Odratera lokkama
veel vägevamalt lõi.

Ta kosumiseks eriti
hell suvi oli hea,
sest võidukana nagu piik
tal püsti kerkis pea.

(*«John Odratera», R. Parve tõlge*)

Viimastel eluaastatel Burns kogus, kirjutas üles ja töötas ümber šoti suulist rahvaloomingut. Burnsi teened rahvaluule kogujana on hindamatud. Tänu tema tööle ja hoolele on palju vanu laule ning ballaade säilinud esialgsel kujul. Burnsil tuli pidada lahinguid kirjastajatega, kes püüdsid vanu muinasjutte ning ballaade stiliseerida XVIII sajandi salongipoeesia eeskujul ja siluda nende «jämedaid» ning «ebasündsaid» kohti.

Pidev töö folklooriga avaldas tunduvat mõju ka autori enda loomingule. Tema teoste kompositsioonis ja stiilis on ülekaalus rahvapoeesia elemendid, ta armastab kordusi, refrääne, traditsioonilisi algusvärsse jne., mis iseloomustavad rahvalaulu ja ballaadi (näit. «Vabaduspuu», «Nii ja naa»). Sünkretism, erinevate žanride segiajamine, erineva mõõdu ja rütmiga värsside ühendamine, kahesilbiliste ning kolmesilbiliste värsijalgade vaheldamine, erineva pikkusega värsside tarvitamine — kõige selle oli Burns üle võtnud rahvaluulest, kuid ta töötas selle loominguliselt ümber ja andis nendele võtetele uue jõu, ilu ning tähenduse.

Burnsi lauludele ja ballaadidele on omased dramaatilise poeesia elemendid. Autorile meeldivad dialoogid ja monoloogid, sageli tarvitab ta siirdkõnet. Loominguküpsuse aastatel unistas Burns šoti rahvusliku teatri ja dramaturgia loomisest. Kahjuks ei läinud need lootused täide. See, kuidas Burns värsse tegi, meenutab rahvalaulikute praktikat. Ta ei suutnud kunagi kirjutada riimitud ridu mingi rahvalaulu meloodiale toetumata. Alles pärast viisi selgeksõppimist hakkas ta värsse otsima. Burnsi loomingumeetodi rahvaluulepärasuse kohta on hästi öelnud Goethe: «Või näiteks Burns. Mis tegi ta suureks? Kas mitte see, et tema esivanemate vanad laulud elasid veel rahvasuus, et temale lauldi neid juba siis, kui ta oli veel hällis, et poisikesena kasvas ta nende hulgas üles, et ta harjus nende täiuslikkusega ja leidis nendes seda elulähedust, millele toetudes võis edasi minna. Ja siis, kas ei ole ta sellepärast suur, et tema oma laulud leidsid kohe vastuvõtlikke kuulajaid rahva hulgas, et nad kõlasid talle vastu vilja koristavate naiste suust, et nendega tervitasid teda lõbusad seltsimehed kõrtsis.»*

Burns tõi šoti ja hiljem inglise kirjandusse uue kangelase, keda enne teda ei tuntud. Burnsist saab suures inglise kirjanduses alguse uus traditsioon: tööinimeste kujutamine rahvuse parimate esindajatena, tema «mõistuse ja au» kandjatena. Töölise väärtuste esiletoomine seostub Burnsil lordide ning kodanlaste hukkamõistmisega. Isegi armastuslüürikas võib näha poeedi kriitilist suhtumist varakatesse klassidesse, nende ülbuse ja silmakirjaliku moraali taunimist.

Juba poeedi varases loomingus kõlab «ausa lihtinimese» uhkuse teema. See teema muutub Burnsil hilisema lüürika juhtmotiiviks.

Näiteks luuletuses «Tibbie» lükkab lüüriline kangelane meelepahaga tagasi rikka pärijanna «soosiva tähelepanuavalduse».

Oo, Tibbie, oled uhke küll,
ei kingi oma pilku sa,
sest rahata ma olen sell,
kuid usu, ei sest hooli ma.
Sind eile nägin nõmmeteel,
ei lausunud sa sõnagi,
sest vaesem vaesemast ma veel,
kuid ei ma tee sest väljagi.
Vist arvad, tüdruk, olen hull,
su järel ma, sest raha sul,
et kohe homme hommikul
ma tulen, kui vaid tahad sa.
Ent olgu neetud viletś mees;
et pole penni kukru sees,
ta põlvitab nii uhke ees,
kes kõrk kui vürstitar.

(*«Tibbie»*)

* И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, Москва—Ленинград 1934, lk. 715.

Tõelist armastust, sõprust, südamlikkust ja siirast osavõtlikkust leiab poeet kõige sagedamini vaeste inimeste hulgast. Ülbelt kõrgile Tibbie'le ja temataolistele toob ta vastukaaluks külapoisid ning -tüdrukud, kelle armastust ei ole mürgitanud «madal kasuarvestus» ega «häbiväärne arukus».

Vaimustusega kõneleb autor söekaevuri ja tema kallima truust armastusest. Asjatult tõotab rikas mõisnik tütarlapsele jõukust, muretut elu — kõik see lükatakse põlgusega tagasi:

Kuigi sul oleks ilmas kõik,
  mida pakkuda võib raha,
sulle selja siiski ma pööraksin,
  sest söekaevurit ma tahan.

On ju mul õnn ja armastus.
  Ehkki onnis elan hallis
ja pean leiba vaevaga hankima,
  mul söekaevur ikka kallis.

(*«Söekaevur»*)

Isegi pealtnäha kõige abstraktsemas ja lüürilisemas luuletuses, kus kirjeldatakse ainult poeedi enda tundeid ja läbielamusi, tulevad Burnsile ikkagi meelde rikaste ähvardav võim ning tööinimeste julm vaesus ja kannatused. Näiteks luuletuses «Põldhiirele, kelle pesa lõhkus minu ader», leiame järgmised read:

Jah, Hiireke, ka meile juhtub,
et vaev ja lootus nõnda luhtub —
nii meie kõigi ettevõtted
on tühjad tihti
ja toovad valu, muremõtteid —
ei õnne ühti!

Luuletus «Mägikakrale, mille murdis katki minu ader» lõpeb järgmiste värssidega:

Pea sind, kes kakrast lõi need read,
just sama ootab, sa ju tead.
Su õitseeas sahk peale laskub
  ja pöörab vakku.

Sind muljub kinni mulla raskus —
  ning selles hukkud.

Burnsile kui realistile on võõras talupoja elu idealiseerimine. Näidates külanoorte kõrget moraali ja positiivseid iseloomujooni, kujutab poeet ka talupoegade elu kurbi külgi: kirikuõpetaja halastamatut võimu, patriarhaalset elukorraldust, talupoja rahaahnust. Poeet mõistab hukka igaühe, kes müüb end «kuldvasikale». Rahaahnus ja varanduse kraapimine toovad inimesele ainult kannatusi.

Suurt muret on tunda tütarlapse kaebuses, kelle vanemad annavad rikkale mehele.

Kui julmad isa, ema,
  kes rikkust hindavad,
ja tütre raha pärast
  nad ära annavad.
Mis jääb siis tütrel üle?
  Ta väriseb kui haab,
et isa vihast pääseda,
  tast rikka naine saab.

Jah, kull nii seirab lindu,
  kes lendab kogu väest;
veel tiivus lennuindu —
  ei pääsu kulli käest . . .

(*«Kui julmad isa, ema»*)

Kullaga ostetud armastus ei too õnne. Suudlus ilma armastuseta on raske moraalne kuritegu.

Nüüd šillingi, penni eest müüdud on Jenny,
ta mehele pandud ja raugale antud.

(*«Mida peab noor tüdruk vana mehega peale hakkama?»*)

Enamik Burnsi kangelasi on aga vaprad ja julged, truud armastuses ning ustavad sõpruses. Tema kangelannad sageli «võtavad tormijooksuga oma saatuse» ja võitlevad mehiselt õnne eest. Kartmatult astub tütarlaps võitlusse patriarhaalse elukorraldusega, ta valib endale mehe südame järgi ja hakkab vastu rangete vanemate tahtele.

Kui kõrval mul selline täismees,
  ka vaesuses leidub siis penn.
Ükskõik mis ka raskusi teel ees —
  kui meheks mul oleks Tam Glen.
. . . .
«Mu kullake, vaata sa ette,»
  mul alati ütles mu memm,
«sa poiste käest saad küll veel petta.»
  Kuid truudust ei murra Tam Glen.

(*«Tam Glen»*)

Väga populaarseks sai rahva seas Burnsi satiir kirikuvanema ja kirikukogu eestseisja, silmakirjateenri William Fisheri kohta. Ta sundis Burnsi kohalikus kirikus pattu kahetsema. Burnsi sõbral advokaat Aikenil õnnestus kord häbistada osavat ning salakavalat silmakirjateenrit ja tühistada kirikukogu hagi Burnsi teise sõbra, vabameelse advokaadi Hamiltoni vastu, keda süüdistati selles, et ta oli laupäeva õhtul oma aias kartuleid võtnud.

Oma sõprade suureks heameeleks kirjutas Burns pärast Fisheri häbistavat lüüasaamist «Vaga Willie palve», seejärel «Epitaafi vagale Willie'le». Nendes teostes kritiseeris Burns õnnestunud poeetilises vormis šoti ortodoksset presbüterlikku kirikut, mis paistis silma julma suhtumisega kehvikutesse. Poeet lõi puritaanliku Tartuffe'i kuju, kes oma koguduses rõhub ja kiusab taga ausaid ning vabameelseid inimesi.

Burns esitab Willie avameelse kõneluse jumalaga. Willie palub jumalalt pattude andeksandmist, ta ei ole kaugeltki nii vaga, nagu ta ennast kogudusele näidata tahaks:

Oo, Issand, eile nägin veel,
sest tõrgub rääkimast mu keel,
va Megi plikat põlluteel.
Mul anna andeks,
ei enam ihalda mu meel,
käe tõstan vandeks.

Siis Lizzie'st rääkima veel pean.
Tol reedel, nagu ise tean,
ma purjus peast, ah, seda nean,
ta juurde läksin...

(*«Vaga Willie palve»*)

Väga selgesti väljendas Burns oma vaenulikku suhtumist kuningasse ja lordidesse, üldse kõigisse rikastesse oma kuulsas luuletuses **«Nii ja naa»** («For a' That and a' That»), mida poeedi kaasaegsed nimetasid inglaste «Marseljeesiks». Ainult töötavates klassides näeb Burns progressi allikat ja rahvuse tulevikku:

Kui mõelda asja nii ja naa:
on neid, kes vaeva näevad
ja kulda selle eest ei saa,
ent kuldseiks meesteks jäävad.

. . . .

...ei kassikuld veel ehi —
seepärast õigeiks meesteks ma
pean lihtsaid töökaid mehi.

(*«Nii ja naa», R. Parve tõlge*)

Juba Fielding kirjutas ühes «Tom Jonesi» raamatu eessõnas: «...tinglikkus ja tehtud tunded on niivõrd vallutanud kõrgema seltskonna inimesed, et neil pole enam oma nägu,... suurmaailma elu on kõige hallim ja igavam, selles ei ole midagi lõbusat ega huvipakkuvat... inimesed muud ju ei teagi kui edevat auahnust ning orjameelset jäljendamist. Uhked rõivad ja kaardid, söök ja jook, kummardused ja reveransid on nende elu kogu sisu.»

Burns leiab veel karmimaid ja halastamatumaid sõnu väljendamaks oma meelepaha kõrgemate klasside vastu:

Seal ratsutab kord nii, kord naa
me lord — too kergats kogu,
kes väänab sõnu nii ja naa —
ning ikkagi on togu.
Kas kaalud asja nii või naa —
ei orden ega kannus
meest arukamaks muuta saa,
kel lollust tubli annus.

(*«Nii ja naa», R. Parve tõlge*)

Esimesena inglise XVIII sajandi kirjanduses heitis Burns pilgu tulevikku, «kus vendluses siis elab inimsugu». Poeet kuulutas kartmatult Prantsuse revolutsioonilise Konvendi loosungit:

Kord jõuab aeg, kas nii või naa,
kus kõikjal võrdne seadus
peab maksma üle kogu Maa,
ning arukus ja headus.

(*«Nii ja naa», R. Parve tõlge*)

1789. a. Prantsuse revolutsioonist, mille Burns otsekohe heaks kiitis, laulab ta mehises luuletuses «Vabaduspuu». Kõneldes Bastille' varemetele istutatud puust, ütleb Burns:

Nii igal aastal vili puus
seal ikka kasvab uus, vend.
Kui maitsed teda oma suus,
sul osaks inimsus, vend.
Kui ori seda vilja sööks,
ta muutuks sinu vennaks
ja pätsi leiba pooleks teeks
ning näljasele annaks...

(*«Vabaduspuu»*)

Poeet kõneleb sügava kurbusega sellest, et tema kodumaa on ikka veel poolfeodaalsete seaduste ja tavade vangis:

Ei jätku enam jõudu meil,
sest viljatu me vagu...

(*«Vabaduspuu»*)

Burns taunib poliitilist, majanduslikku ja sotsiaalset rõhumist. Lorde ja kodanlasi nimetab ta «Vabaduspuus» «pärilikeks varasteks», rõhutades, et ekspluataatorlikud klassid omastavad ebaseaduslikult kehvikute töö vilja.

Revolutsioonilisi vaateid väljendas Burns selgesti järgmistes värssides:

Miks orjuses veel vaevled, vend,
su kätes küll on rammu,
nüüd tulnud tasumise tund,
aeg nõuab kindlat sammu.

Et kuningatel pole süüd,
ei seda usu keegi;
me armust said nad ametrüüd,
nüüd võtame neilt needki.

Sest patrioodil otsus karm:
kas kaunis vabadus või surm.

(«Miks orjuses veel vaevled»)

Oma poeesiaga Burns jätkas ja arendas tunduvalt edasi sentimentalistide loomingus nõrka külaelanike «märkamatute rõõmude» teemat. Need olid «rõõmud», millest otsisid lohutust Gray, Ramsay ja Thomsoni tegelased, elades keset karjuvaid sotsiaalseid pahesid agraar- ning tööstusrevolutsiooni ajal. Kuid erinevalt mainitud kirjanikest ei otsi realist Burns lohutust religioonis ega pilla härduspisaraid, kui näeb kirjaoskamatu talumehe armastust oma perekonna vastu, seda rahu ja õdusust, mis valitseb õhtul tema kolde ümber. Burnsi lüüriline kangelane on väärikas ja õilis, ta hindab oma tööd ning puhkust.

Suurt rõõmu ei tee neile muu,
kui põngerjad ja naine truu,
ning vaba õhtu kolde ees
ja lastekari tare sees.
Ja kui veel ilmub õllekapp,
ei rõõmus jutt siis enam napp.

. . . .

Kui kündja põllu küntud saab,
ta simmaniks siis vabaks jääb.
Neid rõõmu tunneb oma tööst,
vokk võtku lisa kas või ööst.

(«Kaks koera»)

Sageli juhtub ka seda, et kehvtalupoeg libiseb sotsiaalsel redelil veel madalamale, muutub proletaarlaseks, kerjuseks, kes võib omaks nimetada ainult tugevat kätepaari. Niisugustest «hüljatutest» kõnelevad inglise XVIII sajandi kirjanikud ainult kaastundega. Näiteks Gay («Kerjusooperi» autor) arvas, et kurjategijad tulevad sellest seisusest. Fielding kutsus oma ajakirjas «Covent Garden Journal» ühiskonda üles pöörama tähelepanu eriti vaestele Londoni äärelinnades, kus «paljud surevad nälga või kiratsevad edasi vaesuses; mõned paluvad armuandi või püüavad varastada tänaval, homme aga satuvad nad vanglasse või võllasse...» Swift kirjutab «Tagasihoidlikus ettepanekus» sünge huumoriga iiri laste kasutamisest toiduks. Tänu rahvalähedusele suutis Burns oma teostes näidata seda rikast maailma, kus elavad inimesed, keda ametlik ühiskond ja kogu XVIII sajandi kirjandus pidas ühiskonnast väljatõugatuks, viletsuse tõttu inimlikkuse kaotanud paariateks.

Lähtudes 50—70-ndate aastate sentimentalistide loomingulisest pärandist, valgustusromaanist ja -draamast, võtnud omaks

Prantsuse revolutsiooni ajastul sündinud masside demokraatliku ning revolutsioonilise poeesia kõik arvukad voolud, sai Burns hakkama suure loomingulise kangelasteoga: ta avardas väga suurel määral (isegi võrreldes geeniuste Swifti ja Fieldingiga) inglise sõnakunsti ainevalda ja esteetilise tunnetuse piire. Ta avastas tööinimese maailma, lõi meeldesööbivaid originaalseid tegelaskujusid ja näitas lihtrahva võimsaid kirgi. Need polnud mitte ainult «ausad farmerid», vaid ka peavarjuta kerjused, õigusteta sulased, kõige «paljamad õnnetud», keda kuningas Leari suu kaudu oli murelikult maininud juba Shakespeare.

Burnsi kantaadi **«Lõbusad kerjused»** («The Jolly Beggars», 1785) ilmumisel oli suur tähtsus šoti ja inglise kirjanduses. See teos tähistas XVIII sajandi kirjanduses ja maailmavaates äkilist pööret XIX sajandi kirjanduse ja maailmavaate poole.

Selles väljendab Burns suuremat põlgust ja viha rikaste vastu kui üheski teises oma teoses.

Milleks ohjeldavat seadust
oma turjal taluda!
Narr vaid usub kohtu headust,
arg võib pappe paluda.

(«Lõbusad kerjused», R. Parve tõlge)

Kantaadis kirjeldatakse hulkurite, varaste ja teiste deklasseerunud inimeste olengut trahteris ühel sombusel talveõhtul. Selgub, et need ühiskonnast väljatõugatud ja sageli seadusega jälitatavad hulkurid ei ole sugugi kaotanud inimlikkust ega inimväärikust, oma vaimuomadustega ületavad nad tublisti isegi neid, kes peavad endid rahvuse õiteks, s. t. aadlikke, kodanlasi ja kõiki teisi varakaid inimesi.

Ning limbates ja trimbates
pea laul ja lööp on hoos,
ning priisates ja kriisates
nad pidutsevad koos.

. . . .

Oma tempudes ja trallis
eal ei tunne mõõna me,
öösel kuskil läppund tallis
pruutidega põõname.

See, kes tõllas härra moodi
sõidab uhkelt, kuklas pea,
peale oma kaine voodi
mingeid lõbusid ei tea.

Kuidas elu ka ei kulge,
sihitu ja tiivutu —
ole teda maitstes julge,
muretu ja siivutu.

(«Lõbusad kerjused», R. Parve tõlge)

Kaasaegseid üllatas Burnsi võime poetiseerida sotsiaalseid põhjakihte. Inglise klassitsistid ei olnud neist huvitatud, sest all-

maailm ei pakkuvat midagi kunstile. Burns kummutas selle arvamuse; ta astus välja rahva kõige õnnetumate kihtide lauliku ning kaitsjana.

Kui lehti rebib põhjatuul,
kui linnud võbisevad puul,
kalk rahe näkku lööb
ning armetust ja ammusest,
nii harvaks kulund vammusest
külm ennast läbi sööb,
siis lõbus salkkond õhtu eel,
kel taskuis puudub raha,
on summas kõrtsi poole teel...

(*«Lõbusad kerjused», R. Parve tõlge*)

Juba kõige varasemast loomingust peale on Burnsi luuletustele omane püüd ülistada kehvikute au ning vaprust. See suund areneb edasi ja saab juhtmotiiviks poeedi hilisemates teostes.

Nooruses ei taibanud Burns veel kuigi selgesti rahva urituse õigsust ning progressi ja humaansuse vältimatut võitu. Sellepärast võib varasemates luuletustes, näiteks «Kahes koeras», leida veel niisuguseid kibedaid värsse:

Mis hoolib sellest aadlimees,
kuis elab kündja, põllumees,
sest vaest ta kariloomaks peab
ja nagu haisvat mäkra neab.
. . . .
Jah, rikas maa peal kõike saab,
ent vaene ikka vaeseks jääb.

Seda kurba ülestunnistust leevendab ainult arg lootus sellele, et rahvas peab vastu:

Ei tea, kas isegi nad teavad,
mis jõuga nad küll vastu peavad.
Ja õnnis kasvand kena neiu
siitsamast leiab tubli peiu.

(*«Kaks koera»*)

Vähehaaval muutus aga poeedi maailmavaade küpsemaks. Burns jõudis veendumusele, et kui Briti impeeriumi sotsiaalne kord on ebaõiglane ja kuritegelik, siis pole muidugi midagi häbiväärset kohtunikule või konstaablile vastahakkamises. Otse vastupidi, need, kes astuvad võitlusse kuninga seadusega, väärivad kiitust niisamuti nagu roheliste vibukütide juht, inglise rahvaballaadide kangelane Robin Hood või Šoti rahvuskangelased Bruce ja Wallace, kes mitu korda võitlesid inglastega kodumaa sõltumatuse ning vabaduse eest. Rahvusliku sõltumatuse teema seostus Burnsil protestiga sotsiaalse ebaõigluse vastu. Heroiline

luuletus Robert Bruce'ist lõpeb üleskutsega hakata vastu võimude omavolile:

Maha need, kel võimupüüd!
Usurpaatoreid lööb nüüd
iga mõõk. Me võitlushüüd:
vabadus või surm!

(«Robert Bruce'i kõne meestele enne Bannockburni lahingut»)

Rahvatasujate Bruce'i, Wallace'i ja Macphersoni kujud avasid inglise kirjanduses revolutsionääride ning mässajate galerii. Burnsi rahvatasujate ja mässajate iseloomulikumaid jooni on kartmatus, mehisus, surmapõlgus. Näiteks Macpherson ei lase ka võllasse minnes pead longu.

Nii isekalt ja tõredalt
kõrk nägu ees on tal,
kui tiirutab ja keerutab
veel ringi võlla all.
. . . .
Kui poleks vaid neid ahelaid
ja mõõka suruks pihk,
siis näitaks ma, et Šotimaal
veel elab võitluskihk.

Ma öelda võin, et kõiki lõin
kord oma julmal teel,
ja kui mind poleks reedetud,
ma teidki nuhtleks veel.

(*«Macphersoni hüvastijätt», R. Parve tõlge*)

Burnsi loodud Šoti patriootide kujud alustasid tervet madalamatest kihtidest pärit rahvajuhtide sarja inglise kirjanduses (W. Scotti Rob Roy, Robin Hood, John Burley ja Cromwell, luddiid ja hispaania geriljad Byroni teostes, «briti Catod» Laon ja Cythna Shelley'l, Southey Wat Tyler ja Jeanne d'Arc, Wordsworthi Toussaint L'Ouverture jne.).

Eriti populaarseks sai šoti rahva hulgas Burnsi värssjutustus **«Tam O'Shanter»** (1790). Teose tegelased pummeldaja Tam O'Shanter, tema südamesõber ning joomakaaslane kingsepp John, Tami riiakas naine Kate, kõrtsinaine, vana mära Meg ja nägus nõid Nannie on kirjeldatud nii elavalt, väljendusrikkalt ning iseloomulikult, et kaasaegsed pidasid neid elavaiks inimesteks.

Väikese Alloway kiriku maaliliste varemete juures asuvas pargis on püstitatud mälestussammas Tam O'Shanterile ja kingsepp Johnile. Nimelt selles kirikus oli Tam näinud nõidade tantsupidu. Ka jutustaja kuju on jäädvustatud paljude väljapaistvate inglise kunstnike gravüürides.

Teose sisu on lihtne. Istunud pärast laata trahteris Johni, kõrtsimehe ja tema naise seltsis, ratsutab Tam lõpuks oma vanal

kronul Megil kodu poole. Paisub torm, müristab, mühiseb tuul, jõgi tõuseb üle kallaste. Ent Tam, kes on kenakesti purjus, ei karda halba ilma ega «pelga keda kuradit», isegi mitte pillerkaari, mis kostab Alloway kirikust. Burns maalib ka jutustaja kuju, kes meenutab hulkurlaulikut «Lõbusatest kerjustest». Ta on teravmeelne, sõnaosav, veidi ebausklik. Tõde on tema jutustuses kummaliselt segunenud fantaasiaga. Tamist, kes läheb tormisel ööl koju ja võib kukkuda ning endal kaela murda, räägib jutustaja kerge irooniaga:

John Odratera kesvamärg!
Sind juues ikka tagajärg
on see, et sirutame selga
ja keda kuradit ei pelga!
Ka Tammie oli priskelt tuuris
ning pilgu vapralt öösse puuris!

(R. Parve tõlge)

Tami seikluste kirjelduses on palju rahvaluule motiive. Siin on nii vubiseva küünla valgel tantsivad nõiad kui ka torupilli puhuv «vanareo» jms. Lühikeste riimitud värsipaaride hoogne rütm loob mulje paharettide metsikust tantsust, mida kesköötunnil jälgib sõnatult Tam O'Shanter. Algul näib, et jutustaja hääles kostab õudust, et Tam O'Shanter on just hukkumas, et nõiamoorid rebivad ta tükkideks.

...tramp jätkus, valjult kriiskas pill,
said hoogu karglus, hüpped, höörded,
kükktants ja marulised pöörded,
ning heites ürbid kergel käel,
tants kirstudel käis särgiväel.

(R. Parve tõlge)

Samas ilmuvad jutustuses pilkavad noodid. Iroonial on kindel koht teose kompositsioonis, selle abil hajutab autor ebausust tingitud õuduse atmosfääri.

Oo, Tam! Kui praegu iga moor
siin oleks kobe, traks ja noor!
Kui mitte pehkinud flanell
ei labiseks neil õlgadel,
vaid valget hamet kõik nad kannaks,
siis viimsed püksid jalast annaks,
kõik takistused lõhuks teelt,
et veidi lohutada meelt!

Kuid silmitsedes nõidu neid,
luukirveid, kühmus kööbardeid,
jälk iiveldus vaid kurku rõhus
ja pani pöörlema kõik kõhus.

(R. Parve tõlge)

Nagu juba öeldud, Burnsi mõju inglise kirjanduse arengule oli tohutu. Juba inglise esimene romantik Wordsworth kirjutas luuletuses «B. Burnsi haual»:

Sult luulekunsti õppisin,
sult kirjutama õppisin
ma lihtsa rahva lihtsas keeles.

Byron, Shelley, Keats ja Scott ei võtnud temalt üle mitte ainult huvi rahvaluule vastu, vaid ka kirgliku revolutsioonilise paatose, tiivustatud lüürika ja valitsevaid klasse säästmatult salvava satiiri.

Burnsi austasid Ch. Dickens ja B. Shaw, W. Morris ja J. Galsworthy, W. Whitman ja M. Twain.

Ta laulud on nüüd kõigi inglise keelt kõnelevate rahvaste pärisosa.

P. Lafargue kirjutab oma mälestustes, et Burns oli K. Marxi lemmikpoeete ja et «talle valmistas suurt lõbu, kui ta tütred lugesid ette šoti luuletaja satiire või laulsid romansse Burnsi armastuslaulude sõnadega».

Võitlus tõeliselt suure kunstniku loomingu ümber ei vaibu kunagi autori surmaga. Nii ägenes poleemika Burnsi loomingulise pärandi pärast veelgi enam, kui Euroopa astus XIX ja XX sajandi proletaarsete revolutsioonide ajastusse.

Reaktsiooniline kriitika on kogu aeg püüdnud laimata suure poeedi nime ja välistada Burnsi värssidest ning poeemidest revolutsioonilise sisu.

Juba Burnsi esimene biograaf Robert Heron võltsis ja laimas poeeti, kaitstes valitsevate klasside huve. Iseloomustades Burnsi luulet ütles Edinburgh'i juhtiva ajakirja toimetaja Jeffrey XIX sajandi algul, et see on «peaaegu primitiivne ja naeruväärne». R. Burnsi on püütud moonutada ka meie päevil.

Burns jagab oma suurte kaasmaalaste Byroni, Shelley, Dickensi, Thackeray jt. saatust, kellele valitsevad klassid maksavad kätte seisusliku ühiskonna pahede halastamatu kriitika eest.

Inglismaal pidasid esimese lahingu Burnsi eest esimesed proletaarsed revolutsionäärid, tšartistid. «Burns oli inimsuse poeet, vaeste inimeste vend, rõhujate nuhtleja,» kirjutas tšartistide «Herald» 20. veebruaril 1841.

Tšartistlik kriitik märgib õigesti, et Burnsi surma ootasid valitsevad klassid. «Burns elas ja suri vaesena, ühiskonna ükskõiksus hukutas poeedi, kes langes vabaduse ürituse eest... tema maa kuritegelik valitsus kiusas plaanipäraselt taga suurt luuletajat...»

Tšartistide poolt alustatud võitlus kestab ka praegu. Tuntud šoti kirjanik James Barke lõi vieköitelise epopöa Burnsi elust «Igavene mälestus» («Immortal Memory», 1946—

1954; osad: «Tuul õõtsutab otra», «Viirpuulaul», «Maailmaime», «Purunenud laine harjal», «Murdunud kannel»). Barke kirjutas oma teose selleks, et häbistada Burnsi laimajaid. Ta nõuab, et suure poeedi mälestust lubataks puudutada ainult «puhaste kätega» inimestel.

Praegusel ajal kaitseb Burnsi loomingut Inglismaa, Ameerika ja teiste inglise keelt kõnelevate maade tööliskiass. Inglismaa ja Ameerika kommunistlike parteide häälekandjate «Morning Stari» (endine «Daily Worker») ja «Workeri» ümber koondunud kriitikud ning kirjanikud astuvad sageli otsustavalt välja nende vastu, kes Burnsi luulet madaldada, moonutada või labastada püüavad.*

* Üksikud R. Burnsi luuletused ilmusid eesti keeles juba möödunud sajandi lõpul, näiteks G. E. Luiga tõlgitud «Ometi» «Oleviku Kalendris» (1891). Esimese tõsise katse Burnsi tõlkimisel tegi A. Oras, tema vahendusel ilmus «Tam O'Shanter» («Looming», 1939), Burnsi luuletuste valikkogu «Lõbusad kerjused» anti välja 1959. a. R. Parve tõlkes. Tuntumatest teostest esinevad raamatus peale nimiluuletuse veel «Tam O'Shanter», «Macphersoni hüvastijätt», «Nii ja naa», «John Odratera», «Mu isa oli farmer» jt. *Tõlkija.*

PRANTSUSE KIRJANDUS

SISSEJUHATUS

Prantsusmaa majanduslik olukord. XVIII sajandi Prantsusmaa oli pärisorjuslike majandusvormidega agraarriik. Maad valdasid aadel ja kirik. Ehkki talupojad olid enamikus juriidiliselt vabad, sõltusid nad majanduslikult täiel määral senjööridest.

Maa, nn. tsensiivi kasutamise eest maksis prantsuse poolpärisorjuslik talupoeg (tsensitäär) feodaalile raharenti (tsensi) ning riigile maksu. Sellega talupoegade kohustused veel ei piirdunud. Eriti suured olid igasugused andamid natuuras. Kruntrent ulatus sageli neljandikuni kogu saagist. Suured olid ka teelõivud. Peale selle maksis talupoeg senjöörile vilja jahvatamise ja leiva küpsetamise eest, sepikoja, viinamarjapressi jms. kasutamise eest.

Rahva ekspluateerimisel ei jäänud aadlist maha ka kirik. Ta nõudis rahvalt kümnist, laiendades seda maksukohustust talumajanduse kõigile harudele. Kirikuisad (peapiiskopid ja piiskopid) elasid luksuslikult ja kaitsesid energiliselt feodaal-absolutistliku korra aluseid. Raske oleks loetleda kõiki feodaalse võlaorjuse liike, mille all kannatas prantsuse talupoeg. Ta pidi ostma kallist soola, mille müük oli riigi monopoliks. Jahi ajal tallati maha ta orased. Talupoega tüssasid ja riisusid kohtunikud, alandasid ja solvasid suured ning väiksed ülemused.

Muserdatud pärisorjuslikust ikkest, elas prantsuse talupoeg kohutavas vaesuses. Ikalduste tagajärjel surid välja terved külad. Prantsusmaa teed ja linnad kubisesid kerjustest. Tähelepanelikult tundma õppinud ühiskondlikku elu Prantsusmaal, kirjutas marssal Vauban veidi aega enne Louis XIV surma: «Kogu oma uurimistöö põhjal jõudsin selgusele, et peaaegu kümnendik rahvast elab viletsuses ja äärmises puuduses, ülejäänud üheksast kümnendikust ainult viis on võimelised almust andma, neljast kümnendikust aga kannatavad kolm maksude ja protsesside all.» Nii rääkis inimene, kes ise toetas absolutismi ja oli jäägitult ustav oma kuningale.

XVIII sajandil hakkas Prantsusmaal arenema tööstus, kuigi selle arengutempo polnud nii kiire kui Inglismaal. Laialdaselt levis kapitalistlik manufaktuur, eriti puuvillatööstuses. Puuvilla kraasimisel ja ketramisel rakendasid tööstusrid kõige sagedamini

kodutööndajaid. Prantsuse talupojad kasutasid meelsasti selliseid teenimisvõimalusi. 1789. a. oli ainuüksi Roueni rajoonis 190 000 ketrajat. Nii hakkas feodaalse ühiskonna rüpes vähehaaval kujunema tulevane töölisklass.

Kuid feodaalsuhted takistasid tööstuse arengut. Aadelkond ja tema tahet väljendav valitsus ei arvestanud kaugeltki alati kodanluse huvidega. Talupoja sõltuvuse tõttu senjöörist puudus riigis vaba tööjõud. Pärisorjuslik kord pidurdas majanduslikku progressi.

Prantsusmaa saatust juhtis kaks eesõigustatud seisust — aadlikud ja vaimulikud. Eelkõige olid need suurmaaomanikud, kes olid endi kätte koondanud suured rikkused. Eriti rikas oli kõrgaadel (hertsogid, markiid, krahvid, vikontid), kes rahva kõige julmema ekspluateerimisega oli kogunud enda kätte tohutuid varandusi, mis ulatusid kümnetesse, mõnikord isegi sadadesse miljonitesse liivritesse.

Aadlikud elasid jõudeelu. Nad sagisid mesilasperena kuningakoja ümber, mis kujutas endast igasuguste lõbustuste ja kõlvatuste keskpunkti. Eriti langes prantsuse aristokraatia moraal regendivalitsuse aastail (1715—1723), mil orgiaid ja abielurikkumisi ülistati kui ühiskondlikke voorusi. Olukord ei muutunud palju ka Louis XV (1723—1774) valitsemisajal, kui kombelõtvust peeti heaks tooniks. Kuningas ise, kes juhindus deviisist «pärast meid tulgu või veeuputus», oli suurilma kergemeelsuse musternäidiseks. Pühendunud armuseiklustele, ei süvenenud ta riigiasjusse ning andis suurema osa kuningavõimust oma armukestele, esmalt markiis Pompadourile ja hiljem krahvinna Du Barryle.

XVIII sajandil sai Prantsusmaa välispoliitikas tõsiselt lüüa. Koloniaalturgudelt tõrjus teda vähehaaval välja Inglismaa. Prantsuse monarhia püüdlused sõjaga oma kõikuvaid positsioone parandada ei andnud tulemusi. Seitsmeaastases sõjas (1756—1763) tõrjusid inglased prantslased välja Kanadast ja Põhja-Ameerikast. Sõjalised kulutused andsid end rängalt tunda Prantsusmaa rahanduslikus olukorras. Riigikassa tühjenes, riigil polnud millegagi oma tohutuid võlgu tasuda.

Revolutsiooniline liikumine Prantsusmaal. Lõputud feodaalkohustused, peaaegu lakkamatud sõjad lasusid raske koormana rahva õlgadel. XVIII sajandi jooksul haarasid rahvamassid korduvalt relvad, et kaitsta oma õigust elule ja vabadusele. 1702. a. puhkes Prantsusmaa lõunaosas kamisaaride* ülestõus, mis julmalt maha suruti. Sajandi teisel poolel laienes vabastusliikumine eriti, kusjuures peale talupoegade võtsid sellest osa ka töölised. Ainuüksi Normandias toimus ajavahemikul 1752—1768 kuus revolutsioonilist väljaastumist. Lyonis puhkesid alatasa streigid. Üks neist (1786) oli massiline ja organiseeritud ning lõppes verises

* Provanssaali sõnast *camiso* — särk. *Tõlkija.*

kokkupõrkes sõjaväega. Streikijad saavutasid isegi ajutise võidu, kuid hiljem nende juht Pierre Sauvage hukati.

XVIII sajandil astus prantsuse absolutism raske majandusliku, sotsiaalse ja poliitilise kriisi ajajärku, mis põhjustas riigis laialdase rahulolematuse. Feodaal-monarhistliku korra vastu ühines kogu kolmas seisus — kodanlus, talupojad ja proletaarsed elemendid. Feodaalkorravastase võitluse ideelisteks innustajateks said valgustajad, keda ühiskondliku arengu objektiivne käik oli tõstnud ajaloo esiplaanile.

Prantsuse valgustusaja iseärasused. Euroopa valgustusliikumises moodustasid prantsuse valgustajad kõige tugevama osa. Neile oli iseloomulik aktiivne võitlusvaim. Valgustusliikumine oli tihedalt seotud rahvamasside vabadusliikumisega, mis õõnestas feodaal-monarhistliku korra aluseid. Siit tulenebki prantsuse valgustajate erakordne võitlusvaim, optimism ning usk, et uut ühiskonda on võimalik ehitada, tuginedes mõistusele ja arvestades inimese loomulikke vajadusi.

Prantsusmaal arenes valgustusliikumine kõige selgemates, klassikalistes vormides ja selle teoreetikud olid kõige revolutsioonilisemalt meelestatud. Engels hindas kõrgelt nonde kriitikat religiooni ning iganenud vaadete vastu loodusele, ühiskonnale ja riigile.

Prantsuse valgustajate teadmised ja huvidering olid erakordselt mitmekülgsed. Nad tegutsesid ühtaegu filosoofidena, publitsistidena, sõnameistritena, ajaloolastena ja kirjanduskriitikutena. Selline entsüklopeedilisus polnud juhuslik, see oli tingitud aja nõudeist. Voltaire'i, Montesquieu, Diderot', Rousseau ja teiste valgustajate ees seisis ülesanne hävitada kogu feodaal-kiriklik ideoloogia, millises vormis see ka ei avaldunud. Oma artiklites ja ilukirjanduslikes teostes piitsutasid nad seisuslikke ja usulisi eelarvamusi, poliitilist ja sotsiaalset rõhumist, valgustades sellega rahvast ning valmistades rahva teadvuses pinda tulevase revolutsiooni ideedele.

Kõige radikaalsemalt meelestatud prantsuse valgustajad ei piirdunud feodaalühiskonna kriitikaga. Nad läksid kaugemale, tõstes protesti eraomandusliku korra vastu üldse. Valgustajate armee kõige pahempoolsemas tiivas seisis **Jean Meslier** (1664—1729), külavaimulik Champagne'ist. Oma ainsas teoses **«Testament»** («Le Testament», 1762) väljendab Meslier alamate rahvakihtide meeleolu, materdades tarmukalt aadlikke-muidusööjaid, kuningaid ja kirikuisasid, kes kõik tüssavad ja rahvast riisuvad. Meslier heidab rahvamassidele ette passiivsust, et neil «pole mehisust ühineda vääramaks ühiste jõupingutustega türannide ike».*

* Meslier' teose tsitaadid pärinevad raamatust: Б. Ф. Поршнев, Мелье, Москва 1964.

Erinevalt teistest valgustajatest ei looda Meslier sõna ega kõlbelise eeskuju jõule. Ta kutsub üles revolutsioonilisele tegevusele, vägivaldsele arveteõiendamisele valitsejatega. «Kukutage kõikjal need ülekohtu ja alatuse troonid, purustage kõik kroonitud pead, hävitage oma despootide kõrkus ja upsakus ning ärge lubage neil enam iialgi endi üle valitseda.»

Meslier näitab, et kristlus ja kirik, kes kiidab heaks orjuse ja inimese rõhumise inimese poolt, on oma olemuselt reaktsioonilised. Ta paljastab ebausku ja preestrite muinasjutte hauatagusest elust. «Ma olen valmis hüüdma kõigest jõust,» kirjutab Meslier, pöördudes rahva poole, «et see on teist meeletu uskuda pimesi kõiki neid totrusi ja endid nii tüssata lasta. Ma selgitaksin rahvale, et teda on eksiteele viidud ja et need, kes tema üle valitsevad, petavad teda ja uinutavad ta valvsust.»

Meslier' ühiskondlik-poliitiliseks ideaaliks oli kommunism, mida ta kujutles kollektiivsel omandil ja kõikide ühisel tööl põhineva ühiskonnana. Ehkki Meslier' positiivne programm oli utoopiline, oli sel omal ajal tohutu võlujõud.

Jean Meslier oli XVIII sajandi Prantsusmaal ainus revolutsiooniline demokraat. Ükski teine prantsuse valgustaja (Diderot, Rousseau, Voltaire'ist rääkimata) ei jõudnud rahvarevolutsiooni vajalikkuse mõistmiseni. Meslier' ideede kajastusi võib leida vaid noore Marat' raamatus «Orjuse ahelad» («Le chaînes de l'esclavage», 1774), milles kutsutakse rahvast türannide vastu üles tõusma.

Meslier' «Testament» levis käsikirjas. Sellele vaatamata tundsid valgustajad teost hästi ja see avaldas suurt mõju nende filosoofiliste, ateistlike vaadete kujunemisele. Meslier' teoste mõju võib leida La Mettrie, Holbachi ja Diderot' filosoofilistest teostest. Tema õpetuse kommunismist võtsid üle ning tõlgendasid omamoodi prantsuse sotsialistid-utopistid Mably ja Morelly.

Mitte kõik prantsuse valgustajad ei jaganud Jean Meslier' mässulisi, ateistlikke vaateid. Neid ei võtnud omaks näiteks Voltaire. 1762. a. andis ta välja «Testamendi» lühendatud variandi, milles polnud kohta autori üleskutsele revolutsiooniks, tema ateismile ega kommunistliku korra propagandale. Voltaire tegi Meslier'st jumala vastu võitleja asemel ara ususkeptiku, kes enne surma palub jumalalt andestust eksimuste eest ristiusu vastu. See seik näitab valgustajate leeri sügavaid lahkhelisid, mis kajastavad valgustusliikumise sotsiaalse tagapõhja ebaühtlust.

Prantsuse materialistid. Valgustusajastu filosoofiline mõte saavutas oma kõrgpunkti XVIII sajandi teisel poolel, kui ilmusid D i d e r o t' parimad tööd, H o l b a c h i «Looduse süsteem» («Système de la nature», 1770), H e l v é t i u s i «Vaimust» («De l'esprit», 1758) ja mitmed teised teosed. Valdavas enamuses käsitlesid prantsuse valgustajad loodusnähtusi materialistlikult. Nad käsitasid mateeriat kui objektiivset reaalsust ja kõige olemasoleva põhialust. Nad nägid mateerias võimet areneda, liikuda, mille alusel lõpuks võivad tekkida kõrgesti arenenud, teadvusega organismid. Prantsuse materialistid toetasid mõtet, et meid ümbritsev maailm on tunnetatav. Tunnetamisprotsessis omistasid nad suurt tähtsust meeleorganitele, s. t. olid sensualistid.

Materialistliku loodusekäsitluse loogilise tagajärjena jõudsid prantsuse materialistid jumala kui maailma looja eitamiseni. Nad olid ateistid ning vähendasid agaralt kiriku aupaistet, mida valitsevad klassid kasutasid selleks, et hoida rahvast kuulekuses ja harimatuses, teda hauataguse elu võludega kõrvale juhtida oma tegelikest huvidest. Kõigile kahtlematutele saavutustele vaatamata oli prantsuse materialism siiski ajalooliselt piiratud. See oli olemuselt metafüüsiline ega «suutnud käsitada maailma protsessina, pidevas ajaloolises arenemises oleva mateeriana».*

Prantsuse materialistide suurim nõrkus ilmnes ühiskondlike nähtuste tõlgendamisel. Siin asusid nad idealismi seisukohtadel. Ajaloo liikumapanevaks jõuks pidasid prantsuse materialistid mõistust, mille abil nad lootsid parandada kõiki ühiskondliku elu pahesid. Sellega aga jätsid nad ühiskonna revolutsioonilise ümberkorraldamise idee tagaplaanile.

Prantsuse valgustusliikumise peamised etapid. Prantsuse valgustusliikumine läbis oma arengus kaks peamist etappi. Esimene neist langes tinglikult ajavahemikule 1715—1750. See algas pärast Louis XIV, absolutistliku monarhia võimu sümboli surma ning lõppes esimese köite ilmumisega Diderot' ja d'Alembert'i «Entsüklopeediast», millega alustati plaanipärast rünnakut absolutismi ideoloogilistele kantsidele.

Teine periood (1751—1789) kulges feodaal-monarhistliku korra teravnenud kriisi tingimustes, mis viis 1789.—1794. a. kodanliku revolutsioonini. Seda aega tähistab valgustusideede kasvav aktiivsus, feodaalide ja kiriku rõhumise kriitika teravnemine ning valgustajate võimas pealetung kõigile vana ideoloogia vormidele.

Valgustusliikumise periodiseerimine on seega tihedalt seotud klassivõitluse arenguga Prantsusmaal. Mida kiiremini lööb ühiskondliku elu pulss, mida enam on kogu maal lõkkele löönud revolutsioonilised kired, seda suurema energiaga ründavad kolmanda seisuse ideoloogid feodaal-pärisorjuslikku korda ja selle poliitilisi asutusi, seda sügavamalt paljastavad nad feodaalse tegelikkuse vastuolusid ning seda visamalt kaitsevad rahva huve.

Valgustuse esimene periood oli suhteliselt mõõdukas. Liikumise eesotsas seisid sel ajastul Voltaire ja Montesquieu. Mõlemad olid Inglise tüüpi konstitutsioonilise monarhia pooldajad, kes usuküsimustes kaldusid deismi, s. t. tunnistasid jumalat kui universumi algpõhjust. Oma kirikuvastase teravmeelse kriitikaga

* F. Engels, Ludwig Feuerbach ja klassikalise saksa filosoofia lõpp, Tallinn 1959, lk. 22.

aitas Voltaire kaasa vabamõtlemise levikule Euroopas. Ta valmistas ideoloogiliselt ette feodalismivastast riigipööret, kuid masside revolutsioonilised väljaastumised kohutasid teda.

Valgustusliikumise teisel perioodil läks juhtiv osa üle Diderot'le ja Rousseau'le, kuigi ka Voltaire säilitas suure mõju vaimuinimestele ning oli endiselt populaarne, eriti frondistliku, valgustatud aristokraatia hulgas. Diderot ja Rousseau ei orienteerunud oma loomingus mitte aadli, vaid ühiskonna demokraatlike ringkondade maitsele. Nende poliitiliseks ideaaliks polnud konstitutsiooniline monarhia, vaid vabariik. Religiooni ja filosoofia küsimustes läksid nende tõekspidamised lahku. Diderot oli materialist ja ateist, Rousseau aga kaldus idealismi, uskus jumalat, kuid ei tunnistanud ristiusu dogmasid ning eitas igasuguseid kiriklikke kombetalitusi.

Astudes välja feodaalse rõhumise ja ametliku kiriku vastu, polemiseerisid valgustajad teisel perioodil ka omavahel. Nende vaidlused kajastavad lahkhelisid kolmandas seisuses, mis polnud klassikoosseisult ühtne.

Eriti sügavad olid vastuolud Voltaire'i ja Rousseau vahel. Voltaire'ile oli vastumeelt Rousseau plebeilik demokraatia, tema väljaastumised eraomandi vastu ning sotsiaalse võrdsuse kaitseks. Rousseau'le aga ei meeldinud Voltaire'i püüe kõrgaadlile meele järgi olla. Ta ei jaganud Voltaire'i materialistlikke vaateid, eriti aga ei kannatanud tema pilkeid usu üle hinge surematusse ja jumalikku ettemääratusse.

Ilukirjanduse areng. Koos valgustusliikumise arenguga muutus ka ilukirjandus. Seoses rahva vabadusliikumise tugevnemisega tungivad kirjandusse üha laiemalt sotsiaalsed ideed, kirjandus läheneb elule, paljastades kõiki pärisorjusliku korra koledusi. Seoses kolmanda seisuse ühiskondlik-poliitilise ja esteetiliste nõudmistega muutub sajandi keskpaiku ka kirjanduse žanriline struktuur. Dramaturgias tekivad uued žanrid (pisarkomöödia ja kodanlasedraama).

Esimesel perioodil andsid end valgustuskirjanduses veel tugevasti tunda klassitsistlikud traditsioonid, kuid neid hakati vähehaaval ümber hindama. Teatris valitses V o l t a i r e. Oma tragöödiates, mis põhinesid antiik- või idamaade ajalool, paljastas ta poliitilist despotismi ja usufanatismi. Pidades paljuski kinni normatiivse esteetika kaanonitest, taotles Voltaire samal ajal oma isiklikku suunda. Ta rikastas klassitsistlikku draamat uue, valgustusliku sisuga ning tõi uudseid elemente selle vormi. Eriti hoolikalt taotles Voltaire draama tegevustiku tugevdamist ja retoorikast ülesaamist. Tutvus sensualismi filosoofia ja Locke'iga avaldas Voltaire'ile oma mõju. Ta võitles selle eest, et dramaturg ei avaldaks mõju mitte üksnes mõistusele, vaid ka tunnetele. Ehkki Voltaire ei tunnistanud Shakespeare'i, võttis ta teatud

määral siiski üle tema kunstilised kogemused, tema oskuse vaatajat vapustada, pakkuda sügavaid esteetilisi elamusi.

Veelgi suuremal määral tungis tundelisus komöödiasse. 20-ndatel aastatel ilmusid lavale D e s t o u c h e s'i (Philippe Néricault') didaktilised komöödiad. Tema komöödiates peaaegu polnudki koomikat, mida nii rikkalikult võis leida Molière'i loomingust. Destouches kritiseerib tõsisel toonil aadlike ebamoraalsust ja kaitseb perekonnaelu kõlbelisi aluseid.

Destouches'ile järgnes L a C h a u s s é e, pisarkomöödia (*comédie larmoyante*) looja. Tema komöödiad ei pannud vaatajaid naerma, vaid pisaraid valama. Pearõhk nihkus aadlike paljastamiselt kolmanda seisuse esindajate vooruste kujutamisele. Destouches ja La Chaussée valmistasid pinda kodanlasedraamale, mida 50-ndatel aastatel hakkab viljelema Denis Diderot.

Valgustusaja kirjanduse ja kunsti peamine arengusuund on üha suurem lähenemine tegelikkusele, järjest kasvav püüdlus tõepäraselt kajastada rahva elu, näidata ajaloo uue kangelase, ühiskonna demokraatlikest ringkondadest tulnu kõlbelisi ja vaimseid väärtusi. Tänu eelkõige Diderot' jõupingutustele pandi alus realismi teooriale, mis kandis valgustuslikku pitserit. Püstitati nõue kujutada inimeste «ühiskondlikku seisundit», mitte abstraktset inimloomust. See aga andis omakorda võimaluse näidata inimest seoses tema elutingimustega.

Tundelisus, mis oli omane Destouches'ile ja La Chausséele, kõlas R o u s s e a u loomingus juba revolutsiooniliselt ning kujunes sajandi teisel poolel pärisorjusliku korra ebainimlikkuse hukkamõistuks. Oma sentimentaalses romaanis «Uus Héloïse» ei piirdu Rousseau Julie ja Saint-Preux' kõlbeliste väärtuste ülistamisega, ta väljendab ühtlasi oma meelepaha nende õnnetuste põhjustajate üle. Talupoegade traagilist olukorda kirjeldades tunnetab Rousseau feodalismi rahvavaenulikku olemust. Kui Destouches'i ja La Chaussée draamades käsitleti pärisorjusliku korra nähtusi peamiselt kõlbluse seisukohalt (aadlike kõlvatust), siis 60—70-ndatel aastatel haaras juhtivate valgustajate kriitika juba olulisemaid elualasid.

Sajandi teisel poolel muutub komöödiažanr veelgi. Didaktiline toond ja pisarad asendusid keevalise lõbususega. Kõige eredamalt avaldusid uued tendentsid B e a u m a r c h a i s' «Figaro pulmas». Etendustel naeris publik alati lõbusalt osava teenri tempude üle, kes osutus hoopiski kavalamaks piiratud mõistusega Almavivast. Naeris rahvas, kes polnud kindel mitte üksnes oma moraalses (nagu La Chaussée), vaid ka ühiskondlik-poliitilises üleolekus pehkinud vastasest. Mitte asjata ei hinnatud «Figaro pulma» kui tegelikku revolutsiooni.

Realismi kõrval ei lakka sajandi teisel poolel eksisteerimast ka klassitsism. Otse vastupidi, 1789. a. eelõhtul ja revolutsiooniaastail olid kodanlikes ringkondades populaarsed antiikteema-

dele kirjutatud teosed. Kodanlus asus feodalismi ründama, ammutades oma võitlusloosungeid antiikajast ja rüütades end kreeka ja rooma kostüümidesse. Niisugune «ümberriietumine» oli kodanlusele vajalik, selleks et anda oma tegevusele üldinimlik iseloom, varjata selle kodanlikku sisu.

Prantsuse klassitsistid lõid antiik- ja Euroopa ajaloo ainelisi tragöödiaid, mis olid tulvil vabariiklikke ideid ja võitlusvaimu türannia vastu. Saurin kirjutas «Spartacuse», Lemierre «Wilhelm Telli». Voltaire'i traditsioonid avaldusid ka M. J. Chénier' (1764—1811) tragöödiates «Charles IX», «Jean Calas», «Gaius Gracchus», «Fénelon» ja mitmetes teistes, mis paljastasid poliitilist despotismi ja usufanaatilist julmust, jättes ereda lehekülje prantsuse valgustusklassitsismi.

ALAIN RENÉ LESAGE

(1668–1747)

XVIII sajandi esimese poole silmapaistvamaid prantsuse kirjanikke oli Alain René Lesage. Aastail, mil valgustusliikumine Prantsusmaal oli alles tekkimas, kajastas Lesage suure kunstilise jõuga laiade demokraatlike ringkondade opositsioonimeeleolusid. Lesage'i looming oli tihedalt seotud eelmise sajandi kirjanduslike traditsioonidega. Molière'i, La Bruyère'i, Furetière'i ja hispaania kelmiromaani loojate pärandiga. Ühtlasi küpsevad kirjaniku loomingus aga uue kvaliteedi elemendid ning selles võib juba aimata uusi kunstilisi suundi. Lesage avaldas suurt mõju realistliku romaani ja komöödia edasisele kujunemisele Prantsusmaal.

Oma parimates teostes jäädvustas Lesage palju vastuolusid, mis iseloomustasid XVIII sajandi alguse Prantsusmaa ühiskondlikku elu. Keskseks teemaks Lesage'i loomingus oli raha kasvava ja kõikevõitva võimu paljastamine. Oma komöödiates ja romaanides käsitles Lesage seda teemat erinevatest aspektidest. Kirjanik näitas, kuidas raha võim õõnestas aadliühiskonna moraalialuseid («Lonkur kurat», «Turcaret»). Ta kujutas feodaalkorra lagunemise ajastul levinud sotsiaalset tüüpi. See oli tulnukas alamkihtidest, kes tegi peadpööritavat karjääri, rikastus ja töötas end vaevaga üles («Gil Blas»). Lesage kujutas ka inimesi, kes olid langenud kapitali esmase akumulatsiooni ohvriks, keda arenevad kodanlikud suhted olid nende harjumuspärastest rööbastest välja paisanud. Tugevneva kodanliku korra varjukülgede kunstilises paljastamises läks romaanikirjanik ja dramaturg Lesage kaugemale XVIII sajandi esimese poole prantsuse juhtivatest valgustajatest, oma kaasaegsetest Voltaire'ist ja Montesquieu'st.

Alain René Lesage sündis 1668. a. Bretagne'is notari, iidse päruslossi ja -mõisa omaniku perekonnas. Ent juba varakult tuli tulevasel kirjanikul kokku puutuda eluraskustega. Üheksa-aastaselt kaotas ta ema. Kui poiss sai neliteist, suri ta isa. Noore Lesage'i hooldaja osutus ahneks ja julmaks inimeseks. Ta riisus oma hoolealuse varanduse ja, et temast lahti saada, paigutas poisi Vannes'i linna jesuiitide kolleegiumi. Kui Lesage oli selle õppeasutuse edukalt lõpetanud, saadeti ta Pariisi õigusteadust õppima. Lõpetanud ülikooli, omandas noormees advokaadikutse. Kuid juba 90-ndate aastate keskel otsustas ta loobuda advokaadipraktikast ja pühendus täielikult kirjanduslikule tegevusele. Kirjaniku elukutse oli ebatavaline, uudne nähtus. Temast sai esimesi kirjanikke Prantsusmaal, kes elas ainuüksi oma kirjanduslikust tööst saadud sissetulekust. Lesage kujunes omanäoliseks kirjanikuks aegamööda ja järk-järgult. Oma loomingulist teed alustas ta XVII sajandi hispaania kirjanduse tõlkijana. Omandades vähehaaval kogemusi ja tunnetades oma võimeid, hakkas Lesage üha sagedamini tõlkimise (Lope de Vega, Rojasi ja Calderóni komöödiad) asemel hispaania allikaid vabalt ümber töötama (Avellaneda poolt Cervantese «Don Quijote» järjena avaldatud romaani mugandus). Vähehaaval hakkas Lesage hispaania kirjanduse kunstilisi motiive kasutama oma iseseisvate loominguliste kavatsuste teostamiseks. Tema kirjandusliku tegevuse esimene, eeskujusid matkiv kujunemisperiood kestab kuni 1707. aastani. Sel aastal avaldas Lesage romaani «Lonkur kurat» ning lavastas ühevaatuselise komöödia «Crispin, oma peremehe võistleja».

«Crispin, oma peremehe võistleja» («Crispin rival de son maître», 1707). Lesage'i näidend, mis oli ühtlasi kirjaniku esimene algupärane draamateos, äratas tähelepanu eelkõige uudse sisuga, mida autor oli toonud Molière'i komöödiast pärineva nupumehest teenri kujju. Nagu tema eelkäijatel — Mascarille'il, Sganarelle'il ja Scapinil — nii on ka Crispinil rikkalikud elukogemused, praktiline meel ning tohutud energia-, huumori- ja optimismivarud. Ta on leidlik, teravmeelne, tulvil ülekeevat temperamenti ning elava kujutlusvõimega. Kuid Lesage'i Crispinile on omased ka mõned täiesti uudsed jooned, mis on tekkinud seoses olude muutumisega. Scapinil pole isiklikku elu ega iseseisvaid sihte. Tema energia on tervenisti oma peremehe teenistuses. Keskkond, kus Crispinil tuleb liikuda, on juba hoopis teine. Aadlikest peremeeste olukord on kõvasti kõikuma löönud ning neil on aina raskem läbi saada ilma energiliste ja leidlike Crispinideta. Koos nihetega ümbritsevas tegelikkuses muutub ka teenri kuju. Molière'i Scapinis köidavad eelkõige lihtinimese veetlevad positiivsed jooned: armastus inimeste, eriti noorte vastu, omakasupüüdmatu soov neid aidata, neile õnn kätte võita riskile ja hädaohule vaatamata. Crispini on aga Lesage'ile dikteerinud ajavaim: tulnuk

alamkihtidest, kes on nakatatud valitseva ühiskonna pahedest ning saanud päevinäinud musta äri ajajaks.

Vastandina Scapinile on Crispinil pikk isiklik elulugu, täis kahtlasi lõike, mida peremees põhjalikult ei teagi. Ta sõidab alatasa omavoliliselt minema ja tegeleb mingite riskantsete afääridega. Kuid Crispin teab, kuidas ähvardavast hädaohust pääseda. Ta jõuab veendumusele: õigusemõistmine on «niisugune suurepärane asi, et selle eest pole kunagi patt liigset maksta». Crispin oskab ülihästi ümberringi valitsevaid ostu-müügiseadusi oma huvides ära kasutada. Mida paremini ta neid tundma õpib, seda iseseisvamalt ja jõhkramalt käitub ta peremehega.

Ajapikku muutuvad Crispini plaanid ikka julgemaks. Ta kordab alatasa, et livree kandmine on ta ära tüüdanud ja et ta on väsinud sellest, et sõltub kellestki. Lõpuks küpseb Crispinil plaan, mis poleks Mascarille'ile ega Scapinile pähegi tulnud: ta tahab oma peremehega avalikult konkureerima hakata. Kasutades asjaolude soodsat kokkulangemist, otsustab ta Valère'ilt pruudi üle lüüa, kaasavara endale saada ja seejärel kiiresti Flandriasse põgeneda, et seal uut elu alustada.

Näidendi sündmustik areneb tormiliselt. «Crispinis» näitab Lesage end suurepärase lavaintriigimeistrina. Olukorrad muutuvad pidevalt ning vaatajat hoitakse kogu aeg pinge all: kas Crispinil õnnestub või ei õnnestu oma jultunud plaan ellu viia? Lõpuks varisebki kõik kokku ja tõde tuleb päevavalgele. Kuid enam ei ole Scapini ajad. Scapine võisid peremehed selliste vempude eest peksta ja galeeridele saata, nüüd peavad nad aga oma teenritega sootuks ettevaatlikumalt ümber käima.

Komöödia lõpustseen on kirjutatud eriti lõikava satiiriga. Vanadusest nõdrad perekonnapead, rahatuusad Oronte ja Orgon andestavad meelsasti Crispinile ja tema sõbrale La Branche'ile nende vembud. Soovides mõlemast kelmist korralikud mehed teha, lubavad auväärt vanakesed neid finantsalale tööle aidata. On täiesti ilmne, et mõlemad uljaspead lähevad veel kaugele. Jõukad ringkonnad XVIII sajandi alguse Prantsusmaal on loonud keskkonna, kus Crispin ja teised temataolised tunnevad end nagu kalad vees — selline on Lesage'i lühikese, kuid oma paljastava jõu poolest tähtsa näidendi lõppkokkuvõte.

«Turcaret» (1709). Lesage'i kui näitekirjaniku suurimaks saavutuseks on viievaatuseline komöödia «Turcaret», teos, mis väärikalt jätkab ja arendab edasi Molière'i dramaturgia rahvalikke ja satiirilisi traditsioone.

Selles näidendis suunas Lesage satiirinoole vihatud rahatuusade, nn. maksurentnike pihta. Need mustad ärimehed hankisid riigile suuri laene ning said raha tagasi tohutu vaheltkasuga, pressides elanikkonnalt halastamatult välja makse, mille sissenõudmise nad olid rentinud. Lesage'i paljastav komöödia põhjustas tõsist ärevust finantsmaailma esindajate hulgas ning nad otsustasid maksku mis maksab takistada näidendi lavaletoomist. Eelkõige püüdsid nad endile kindlustada Comédie-Française'i näitlejate toetuse, kellele anti suuri altkäemakse. Kuid Lesage ei lasknud end tagakiusamisest heidutada ja astus välja oma mõjukate vastaste vastu. «Turcaret'» afäär tekitas lõpuks nii palju kõmu, et troonipärija pidas otstarbekohaseks avalikule arvamusele vastu tulla ja andis korralduse näidendi lavaletoomiseks. Kuningavõim mõtles sellega oma kasule. Louis XIV valitsusel olid rasked ajad. Riik elas parajasti läbi rasket sotsiaal-majanduslikku kriisi, mida veelgi süvendasid Prantsusmaa ebaedu Hispaania pärilussõjas ja talupoegade lakkamatud ülestõusud.* Valitsus tegi mis suutis, et rahva silmis süüd oma ebaedu eest üldist viha pälvinud finantsistide kaela veeretada. Võimudele paistis, et Lesage'i satiiriline komöödia võib neile siin kasulik olla. Kui rahandustuusad troonipärija otsusest kuulsid, pakkusid nad Lesage'ile endale 100 000 liivrit, et viimane nõustuks oma näidendit tagasi võtma. Lesage lükkas põlastavalt selle pistise tagasi ja 14. veebruaril 1709 nägi rambivalgust «Turcaret», silmapaistvamaid teoseid XVIII sajandi prantsuse dramaturgias.

Lesage'i satiirilise komöödia peategelaseks on vägev rahandusametnik, maksurentnik Turcaret. Selle tüüpilise kuju on dramaturg edasi andnud küllaltki reljeefselt. Üksikutest komöödiasse laiali pillatud joontest võib kergesti saada üsna hea ettekujutuse karjääri teinud tõusiku nurjatust elust. Nooruses on ta olnud teenriks vana markii de La Tribaudière'i juures, nüüd aga, kus ta on kindlustanud endale positsiooni kõrgemas seltskonnas, võetakse teda suurilma ringkondades soojalt vastu.

Turcaret' kuju luues kasutab Lesage ohtralt satiirilist hüperbooli. Lesage rõhutab ja teravdab Turcaret' neid jooni, mis tunduvad talle eriti oluliste ja iseloomulikena. Need on ühest küljest maksurentnikule omane jõhkrus ja häbematus, teisest küljest aga lausa rumaluseni ulatuv primitiivsus ning harimatus. Lesage ei valinud just neid jooni juhuslikult. Turcaret ei vajanud varanduse kokkuajamiseks enam leidlikkust, mõistust, kavalust, osavust ning inimeste ja elu tundmist nagu Molière'i Harpagon. Maksurentnikuks hakates muutus ta riigivõimu tööriistaks. Saavutanud toetuse valitsevatelt ringkondadelt, kes ilma temata hakkama ei saa, ei tarvitse Turcaret enam oma vaimseid võimeid rakendada. Temalt nõutakse ainult julmust ja kalkust. Turcaret rikastub sellepärast, et on erakordselt sobiv vägivalla tööriist, tollesama vägivalla, millele toetudes eksisteerib rikkuses sumav ja naudinguile andunud aadel.

Turcaret'd välja naerdes paljastab autor ühtlasi ka neid, kes tema seljataga seisavad, ja neid, kellele on kord määratud tema

* Sellest talupoegade liikumisest osavõtjaid nimetati kamisaarideks.

kohale asuda. See naeruvääristamine kasvab Lesage'il üle üldistatud satiiriks valitseva ühiskonna pihta, millele aitab kaasa ka näidendi teiste tegelaste tõepärasus ja väljendusrikkus. Tabavalt ning sapiselt on komöödias kujutatud allakäinud aadelkonna esindajaid: Parunessi, Kavaleri ja Markiid. Kavaleril on kõlav aadlitiitel, võluv välimus, laitmatud kombed ja soojad sidemed, kuid ta on juba poolenisti ülalpeetav, elades oma armukeste kingitustest. Neidsamu armukesi tüssab ja riisub ta aga halastamatult. Paruness on hurmavasse Kavaleri armunud. Kuid selleks et rahuldada kapriisse armsama tujusid, peab ta omakorda laskuma kurtisaani tasemele ja rikastelt soosijatelt raha välja pressima. Markii aga ei saa nii kõlvatuid tempe teha kui Kavaler ainult seepärast, et ta on ilmast ilma purjus.

Mitte üksnes aadlikud ei tiku Turcaret' rahakoti ligi. Selle kallale kipuvad ka kardetavamad vaenlased, keda Lesage'i näidendis esindavad salakaval subrett Lisette ja visa pugeja teener Frontin. Need on teist laadi omanikutüübid kui Turcaret. Nad on niisama ebaausad kui see liigkasuvõtjate silmapaistev esindaja. Samal ajal on aga täiesti ilmne, et nad oskavad kogutud varandust kasulikumalt rakendada. Frontin ja Lisette on arukamad ja energilisemad kui Turcaret. Kogutud 40 000 liivrit ei plaanitse nad maksurentniku kombel peremeeste pahesid matkides tuulde loopida. Nad kasutavad raha selleks, et Turcaret' sõnade järgi «korralike inimeste kombel elama hakata».

Frontini võidurõõmsale hüüatusele näidendi lõpustseenis on Lesage andnud sarkastilise tähenduse: «Nüüd on härra Turcaret' valitsus lõppenud, minu oma aga algab!» Valitseva ühiskonna pihta suunatud hävitava kriitika sisemine tähendus avaldub eriti selgesti mõningates Frontini mõtisklustes, nagu näiteks selle kõige läbinägelikuma tegelaskuju järgmises repliigis: «Mismoodi küll need ilmaasjad on korraldatud! Me koorime edevat naist, see elab ühe ametimehe varandusest, too omakorda aga riisub teisi. Kokkuvõttes saab sellest üsna lõbus sulitempude ringkäik!» (I vaatus, 12. pilt.) Valitsevat ühiskonda kujutab Lesage muidusööjate ja kelmide jõuguna. See ühiskond on läbinisti pehkinud ning külvab paratamatult roiskumist ja kõdunemist ka enda ümber.

Tähelepanuväärsed on ka «Turcaret'» kunstilised iseärasused. Me ei leia siin farsile omase tinglikkuse jälgi, mida on veel tugevasti tunda «Crispinis». Siin pole ka sentimentaalse moraliseerimise noote, mis nii pealetükkivalt kõlavad mitme Lesage'i kaasaegse vähem tuntud autori komöödiates (näiteks Destouches'i teostes). Komöödias ei leia me klassitsistliku esteetika selget mõju sellele omase ratsionalistliku abstraktsiooniga kujude tõlgendamises. Lesage'i komöödia tegelased näivad meile otse tegelikust elust võetuina. Need on individualiseeritud kujud, samal ajal on aga tegelaste käitumine sotsiaalselt põhjendatud. Nende

areng ei sõltu autori subjektiivsest tahtest ega ka kirjanduslike traditsioonidega kindlaks määratud reeglitest, vaid ümbritseva tegelikkuse objektiivsetest seaduspärasustest. «Turcaret'» autorina astub Lesage kirjandusse kui veel kauge, kuid sellele vaatamata ilmne Balzaci-dramaturgi eelkäija.

«Turcaret'» lavastus tähistas pöördepunkti Lesage'i näiteloomingulises arengus. Valitsus veendus peagi, et Lesage'i komöödia sisu ei aita niivõrd kindlustada võimude autoriteeti, kuivõrd paljastab valitseva korra pahesid, ja jättis satiiriku toetusest ilma. Kuigi etendus oli menukas, esitati seda vaid seitse korda ja võeti siis repertuaarist maha.

Lesage ja laadateater. Nüüdsest peale oli kirjanikule tee Comédie-Française'i suletud. Lesage ei tahtnud loobuda oma loominguvabadusest ega otsinud lepitust trupi konservatiivse juhtkonnaga. Katkestanud sidemed Comédie-Française'iga, hakkas ta kirjutama Pariisi laadateatritele (*les théâtres de la foire*). Viimased, demokraatliku vaataja armastatud meelelahutuspaigad, olid XVIII sajandi esimesel poolel võimudega pidevalt vaenujalal. Säilitades Comédie-Française'ile antud eesõigusi, kitsendasid võimud igati laadateatrite tegevust. Kord keelati neil lavakõnet kasutada, kord kästi välja jätta muusika, kord keelati kupleede laulmine. Laadateatrite dramaturgid ja lavastajad ilmutasid erakordset leidlikkust, püüdes oma õiguste eest seista ja keeldudest mööda hiilida. Kui neil keelati kasutada kirjanduslikku teksti, esitasid nad meeldejäävaid pantomiime. Vastuseks keelule tuua lavale rohkem kui üks näitleja korraga tekkisid otsekohe seninähtamatud näidendid, monoloogid. Laadateatrid leidsid väljapääsu isegi siis, kui näidendist tuli välja jätta laul. Vajalikul silmapilgul toodi lavale plakatid kuplee esimeste ridadega, mida publik saalis laulma hakkas. Paljude niisuguste teravmeelsete väljamõeldiste eest võlgnesid laadateatrid tänu Lesage'i leidlikkusele.

Lesage töötas laadateatrite dramaturgina 26 aastat (1712—1738). Selle aja jooksul kirjutas ta neile ligikaudu sada lühikomöödiat. Neis näidendites rüütas ta kaasaegse sisu rahvamuistendi, farsi või *sotie** vormi. Need vormid olid kujunenud antiikmütoloogia ja vanade pastoraalide, idamaise eksootika ning «1001 öö» muinasjutulise fantastika mõjul. Lesage'i koomilisi näidendeid, mis olid mõeldud esitamiseks laadateatrites, iseloomustas žanride erakordne mitmekesisus. Nende hulgast võib leida tulevase koomilise ooperi eelkäijaid, vodeville, kirjanduslikke paroodiaid, prolooge ja monolooge, olupildikesi, satiirilisi ringvaateid-revüüsid, poliitilisi pamflette, muinasjutuainelisi ja utoopilisi komöödiaid. Paremiku oma laadateatrite jaoks kirjutatud loomingust avaldas kirjanik üheksaköitelises kogumikus pealkirja all

* *Sotie* — farsitaoline satiirilise komöödia žanr, mis levis prantsuse teatris XV sajandil ja XVI sajandi esimesel poolel.

«Laadateater ehk Koomiline ooper» («Le théâtre de la Foire, ou l'Opéra comique»). Kogumiku väljaandmisest võtsid osa dramaturgid Fuzelier ja d'Orneval ning see ilmus osade kaupa 1721.—1734. a.

XVIII sajandi esimest poolt võib nimetada prantsuse komöödia õitsenguajaks. Lesage esindab selle žanri arengus realistlikke tendentse. Realistlikud jooned on omased ka komöödiale «Ainus pärija» («Légataire universel», 1708), Molière'i traditsioonide teise jätkaja R e g n a r d'i (1655—1709) parimale teosele. D a n c o u r t'i (1661—1725) ja D u f r e s n y (1648—1724) loomingus nõrgenevad satiirilised, paljastavad jooned, asendudes olustikuliste ja päevakajaliste elementidega. Täiesti omaette koht kuulub tolle ajastu prantsuse dramaturgias psühholoogilise ja armastuskomöödia silmapaistvale meistrile M a r i v a u x'l e (1668—1763). Järk-järgult tõrjutakse XVIII sajandi komöödiast koomiline välja ning asemele astuvad pateetilised ja didaktilised elemendid (D e s t o u c h e s, 1680—1754). Nii tekib aegamööda pisarkomöödia (*comédie larmoyante*). Selle žanri kõige meeldesööbivamaks näiteks on N i v e l l e d e L a C h a u s s é e (1692—1754) näidendid «Mélanide» (1741) ja «Lapsehoidja» («La gouvernante», 1747). Tõsirealistliku suuna taassünd prantsuse komöödias saab aga teoks Beaumarchais' loomingus.

«Lonkur kurat» («Diable boiteux», 1707). Lesage polnud üksnes suurepärane dramaturg, vaid ka silmapaistev romaanikirjanik. Lesage'i kui prosaisti esimeseks suureks teoseks oli eespool mainitud satiiriline romaan «Lonkur kurat». Teose pealkiri ja süžee põhijooned on võetud XVII sajandi esimesest poolest pärineva hispaania kirjaniku Luis Vélez de Guevara samanimelisest romaanist «El diablo cojuelo» (1641). Erinevalt Lesage'i kirjandusliku tegevuse esimesest perioodist ei ole paljudele laenatud detailidele vaatamata selle romaani puhul tegemist sedavõrd kirjandusliku ümbertöötlusega kuivõrd Prantsuse tegelikkuse sünnitatud originaalteosega. Lesage, «Lonkuri kuradi» autor, on palju võlgu prantsuse rahvusliku kirjanduse traditsioonidele, eelkõige aga XVII sajandi suurimale prosaistile, «Karakterite» («Les caractères...», 1688) autorile La Bruyère'ile.

Lesage'i teose Guevaralt laenatud süžeeline ülesehitus on põhijoontes järgmine. Kergemeelne üliõpilane Cléophas, põgenedes ühe armuseikluse ajal jälitajate eest, satub juhuslikult ühele alkeemikule kuuluva maja pööningule ja vabastab võluri poolt pudelisse suletud kuradi Asmodée. Tänutäheks lubab Asmodée näidata don Cléophasile inimeste pilgu eest varjatud Madriidi elu pahupoolt. Ta võtab üliõpilase kaasa ja lendab koos temaga kirikukellatorni. Kasutades oma üleloomulikku võimu, avab ta seal Cléophasi pilgu ees kõik, mis toimub ümbruskonna majade katuste all ja seinte taga.

Selliselt kavandatud süžee võimaldab Lesage'il Hispaania tegelikkuse kujutamise sildi all näidata kaasaegse Pariisi elu erinevaid külgi. Cléophasi, koos temaga aga ka lugeja pilk tungib kuningakoja saalidesse, aristokraatide luksuskorteritesse, jõukate kodanlaste villadesse, käsitööliste hurtsikutesse, ärklitubadesse ja pööningukambritesse, kus elavad vaesed kirjanikud, vanglatesse ja vaimuhaiglatesse, kõrtsidesse ning varaste ja bandiitide salaurgastesse.

Lesage'i «Lonkur kurat» on teos, milles väline süžeeline raamistik ühendab olemuselt väga erinevat ainestikku — novelle, anekdoote, nappide joontega visandatud olupilte, portreid, lendsõnu. Žanrilisele mitmekesisusele vaatamata on Lesage oma eelkäija La Bruyère'i eeskujul allutanud kõik ühele ideelisele eesmärgile. See on satiir Louis XIV viimaste valitsemisaastate absolutistliku Prantsusmaa pihta. Üheks «Lonkuri kuradi» peamiseks ideeliseks motiiviks on kisendav vastuolu valitsevate klasside välise hiilguse ja toretsemise ning nende sisemise jõuetuse ja laostumise vahel. Nagu näitab Lesage, võib prantsuse aadelkonna elu tekitada lugupidamist ja aukartust ainult naiivsete ja lihtsameelsete väikekodanlaste hulgas. Lähemal vaatlusel ilmneb aga, et see on terve pattude, ühiskondlike paisete ja kuritööde pesa. Enamik «Lonkuri kuradi» episoodidest ongi rajatud sellele kontrastile autori kujutatud elunähtuste välise külje ja nende palju näotuma tõelise tähenduse, nende sisemise olemuse vahel.

Romaani tegelaste erinev suhtumine neid ümbritsevasse tegelikkusesse võimaldab Lesage'il veelgi teravamalt seda kontrasti esile tuua. Noor üliõpilane, kaldudes alati esimest muljet uskuma ja asjade välist külge puhta kullana võtma, kehastab sageli tavalise inimese arvamust. Cléophasi naiivsele vaimustusele järgnevad aga enamasti elukogenud Asmodée skeptilised, mürgised ja kibestunud selgitused. Iharuse ja patu paharetil tuleb purustada noormehe meeldivad illusioonid ning tema kujutlused otsekui pahupidi pöörata.

Prantsusmaa aadliühiskonna õõnestavat ja laostavat jõudu näeb Lesage raha kasvavas võimus. Kirjeldatud ühiskond kujutab endast ahnitsemise, riisumise ja raha kuritarvitamise bakhanaali, kus meeletult ja mis tahes hinnaga püütakse ihaldatud kulda koguda. Lesage näitab, kuidas raha rikub inimeste suhteid ja inimesi endid ning purustab perekondlikke sidemeid. Ühtlasi kujutab Lesage valitsevate ringkondade esindajaid inimestena, kel puuduvad igasugused loovad eesmärgid, kes on haaratud ainult ohjeldamatust ihast naudingute järele, meeletust priiskamisest ning kirgede uimast.

Lesage'i satiiriline ülevaade algab kahe iseloomustava portreevisandiga, mis omandavad nagu mingi sümboolse tähenduse, üldistades ja sisse juhatades kogu järgnevat osa. Üks neist on vana ihnuri kuju. Ta on hiljuti naasnud Indiast ning silmitseb naudingu

ja meeletu ihaga kogutud aardeid, samal ajal kui tema pärijad küsivad kõrvaltoas ennustajalt, millal ta sureb.

Teine portreevisand kujutab kohtamiselt tulnud suurilmakeigarit ja sihvakat kaunitari, kes oma õitsva välimusega Cléophasi vaimustab. Lähemal vaatlusel selgub aga, et kogu nende hiilgus ning võlu on vaid väline. Nii kerkib Lesage'i kujutlusse kaasaegne prantsuse aadel, kes püüab oma võimu säilitada ja end ehtida, kes uhkustab oma peene tsiviliseeritusega, lõbutseb meelelahutuste keerises, kuid kelle välise hiilguse all peitub kõlbeline langus ja vaimne tühjus.

Täpsustades «Lonkuris kuradis» oma suhtumist absolutistlikku Prantsusmaasse, naeruvääristab Lesage seisuslikke eesõigusi ning aadlike kõrkust ja upsakust. Eriti vastumeelne on Lesage'ile õukond. Kujutades satiiriliselt õukonnaaristokraatiat, omandab ta iroonia salvava ja hävitava iseloomu. Aristokraatiat eelistab Lesage paljastada, mitte lihtsalt välja naerda.

Jäist vaenulikkust õhkub ka lehekülgedelt, kus Lesage räägib kuningakojast. Ta teeb seda peatükis, mis kõneleb surmast ja selle ohvritest. Sünge hoiatusena kõlab meeldetuletus kuningatele, et ka nemad on surelikud. Tundub, et nagu paljud teisedki kaasaegsed, kaldub ka Lesage pidama Louis XIV valitsemisaega talumatult pikaks. Lesage'i romaan tõendab selgesti ka kirjaniku ükskõikset suhtumist usuasjadesse ning otsest vaenulikkust reaktsioonilise katoliikliku partei vastu, kes on oma võimule allutanud ka kuninga. Kirjaniku tähelepanu köidab alamate rahvakihtide saatus. Romaanis on palju tegelasi, kellest laostudes ja vaesudes saavad kodutud hulkurid ning õigelt teelt kõrvale sattudes avantüristid ning kurjategijad.

Nagu juba märgitud, on «Lonkuri kuradi» autor Lesage palju üle võtnud ka La Bruyère'ilt. Kuid samal ajal on neis teostes ka olulisi erinevusi. Lesage'i maailmatunnetuses puuduvad need traagilised vastuolud, mida võib leida «Karakteritest». Lesage vaatab elu optimistlikumalt, samal ajal aga ka kuivemalt ja mõistusepärasemalt. Tähendusrikas on kibedalt pilkav, salvav iroonia, millega XVIII sajandi algupoole prantsuse satiirik jälgib vana ühiskonna lagunemist. Lesage'i naer räägib Prantsusmaa demokraatlike jõudude kasvavast usust endasse ja oma võimalustesse, ennetades sellega meeleolusid, mis hiljem leidsid kajastust Beaumarchais' teostes.

«Lonkuri kuradi» lehekülgedel leidub ka tegelaskujusid, kelles Lesage püüdis edasi anda oma positiivseid ja sisuliselt demokraatlikke esteetilisi ning ühiskondlikke püüdlusi. Nagu hiljem ka romaanis «Gil Blas», on need enamasti lihtsad inimesed, eesõigusteta klasside esindajad: tagasihoidlik kingsepp, kes ei taha oma tööst loobuda ka pärast kõrge pensioni saamist; tööle ruttavad käsitöölised, keda vastandatakse öõhulgustest aadlikele; vooruslik, aus ja alati sõbralik kodanlane, keda pärast surma lähe-

dased kurbusega taga nutavad; kaks noort sõpra, kes on omakasupüüdmatuse ja eneseohverdamise musternäidised. Neis tegelaskujudes peituvaid ideelisi algeid arendatakse edasi XVIII sajandi teise poole valgustuskirjanduses.

«Gil Blas». Lesage'i kui romaanikirjaniku peateos on «Gil Blas Santillanast» («Histoire de Gil Blas de Santillane»). Selle romaani kallal töötas Lesage enam kui kakskümmend aastat. Esimesed kaks osa, esimene kuni kuues raamat, ilmusid 1715. a. Kolmas osa (seitsmendast kuni üheksanda raamatuni) avaldati 1724. a. Neljanda osa, mis sisaldas kolm viimast raamatut, Lesage lõpetas ja andis välja 1735. a.

Romaani keskseks tegelaseks on Gil Blas, lihtsa tallipoisi ja teenijatüdruku poeg väikesest Hispaania provintsilinnakesest Oviedost, kus möödus kogu ta lapsepõlv. Lugeja tutvub Gil Blasiga hetkel, mil ta jätab jumalaga isa ja emaga, teda kasvatanud kanoonikust onuga ning lahkub kodukohast. Poiss saadetakse Salamancasse, et ta astuks ülikooli ja omandaks teadusliku kraadi. Noor Gil Blas, nagu me teda romaani esimestel lehekülgedel kohtame, on tüüpiline provintslane. Ta ei ole veel kordagi Oviedost kaugemale saanud. Gil Blas on naiivne, inimvõõras ja elus kogenemata. Kuid juba kodu lähedal algavad tal seiklused, mis järk-järgult purustavad nooruki illusioonid ning näitavad talle ümbritseva tegelikkuse julma ja näotut palet. Need seiklused viivad ta ettemääratud teelt kõrvale. Ülikooli abstraktse teaduse kõrval omandab Gil Blas ka praktilisi elukogemusi. Tal tuleb kokku puutuda vanglatega, röövlite ja varastega, avantüristide ja politseiagentidega, kurtisaanide ja inkvisitsiooniga. Gil Blasist saab teener ning ta teenib mitmesuguste peremeeste, nagu näiteks õpetlase, arsti, suurilmakeigari ja moodsa näitlejanna juures. Aja jooksul laienevad tema tutvusringkond ja sidemed. Tavaliste inimeste teenrist saab aristokraatide majavalitseja, seejärel mitmesuguste kuulsate meeste sekretär, lõpuks aga peaministrite, algul krahv Lerme'i, siis hertsog Olivarèsi lähedane isik. Õppinud tundma eraomandil põhineva ühiskonna pahesid, puutub Gil Blas kokku väärnähtustega riigijuhtimises. Kogunud kenakese varanduse, omandanud tulutoova mõisa ja hakanud korralikuks perekonnaisaks, otsustab Gil Blas elutee lõpul heita pilk oma keerukale ja kõverikule minevikule. Lesage'i romaan ongi kirjutatud minakangelase mälestustena, mis ta järeltulevatele põlvedele õpetuseks kirja on pannud.

Romaani tegevus toimub XVII sajandi Hispaanias. Gil Blasi luues näitas Lesage, kui põhjalikult ja üksikasjaliselt tunneb ta Hispaania ajalugu, kirjandust ja olustikku. See asjaolu hämmastas juba kirjaniku kaasaegseid. Romaani ilmumise järel hakkasid peagi kuulduma arvamused, nagu polekski tegemist algupärandiga, vaid tõlkega hispaania keelest. Haripunkti saavutas vaidlus «Gil Blasi» ümber aga pärast seda, kui jesuiidi vaimulik Isla

avaldas 1787. a. romaani hispaaniakeelse tõlke. Isla kirjutas raamatule eessõna, milles kindlalt väitis, et Lesage'i romaan pole algupärane. Sellest hetkest algaski äge poleemika, kas «Gil Blas» oli plagiaat või Lesage'i iseseisev teos. Vaidlusse sekkusid peale hispaania ja prantsuse teadlaste veel saksa ja inglise uurijad. Tulle lisasid õli mõnede osavõtjate natsionalistlikud eelarvamused.

Kõigele vaatamata oli ««Gil Blasi» küsimus» XIX sajandi lõpuks lahendatud. Tehti kindlaks, et mingeid hispaaniakeelseid originaale, mida Lesage oleks võinud kasutada, polnud olemas. Uurijad selgitasid pealegi, et romaani kallal töötades oli Lesage kasutanud niihästi ajaloolaste, geograafide ja reisijate uurimusi Hispaania kohta kui ka arvukaid memuaare ja kirju ning väga ulatuslikult hispaania ilukirjandust. «Gil Blasist» (peamiselt selle kiiljutustustest) leiti arvukaid süžeemotiive ja tegelaskujusid, mis Lesage oli laenanud mitmesugustest hispaania kelmiromaanidest. Ent ka selle teistelt pärineva materjali oli kirjanik uuesti ümber mõtestanud ja oma iseseisvalt püstitatud eesmärgile allutanud. Lesage'i teose originaalsuses polnud enam mingit kahtlust. Oli ilmne, et hispaania koloriiti kasutades kaitses kirjanik ennast tsensori tagakiusamise ja võimude jälitamise eest.*

Kirjaniku peaeesmärgiks oli kaasaegse Prantsuse tegelikkuse kujutamine ja mõtestamine. Näib, nagu võtaks siin autor üle ja arendaks edasi neid ideelis-kunstilisi suundi, mis ilmnevad «Lonkuris kuradis». Taas kerkib lugeja ette ühiskond, mille feodaalseid aluseid ja igivanu moraalitavasid õõnestab raha üha kasvav võim. Ka «Gil Blasis» kujutab Lesage inimesi, kes on haaratud «kuldvasikakultusest», mammona tagaajamisest ja omandiihast. Jällegi toob Lesage lugeja ette terve galerii deklasseerunud inimesi, kes on laskunud lumpenproletariaadi, röövlite, almusepalujate ja kerjuste tasemele.

«Lonkuri kuradiga» seovad «Gil Blasi» esimesi osi ka satiiriliste kujude loomise võtted: ka uue romaani algul domineerivad üksteisega pisut mehaaniliselt, tinglikult seotud portreed. Niisuguse detailse «üleni portreena» on autor kirjeldanud laisalt olesklevat litsensiaati Sedillot, kes muretult oma sääste kulutades elab, samuti doktor Sangradot, skolastikut ja fanaatikut, kes oma julmale ebajumalale, oma meditsiinidoktriinile, toob ohvriks kümneid ja sadu patsiente. Omapärane on ka elust ja selle muredest tüdinud, endassetõmbunud don Bernard. Järk-järgult kirjaniku

* Hispaania materjalil töötamiseks oli veel teisigi põhjusi: püüd toetuda Hispaania XVII sajandi kirjanduslikele traditsioonidele, samuti klassitsistliku esteetika mõju, millest kirjanik polnud veel üle saanud. Hispaania elust võetud süžee ja tegelaste poole pöördumine mõistmaks Prantsuse tegelikkust tähendas teatud mõttes samasugust vahemaad teose ja kaasaja vahel kui klassitsistlike kaanonitega soovitatud antiikaja eeskujude kasutamine.

jutustamisviis mõnevõrra muutub. Gil Blasi üksikuid peremehi enam eraldi ei iseloomustata. Sulades ühte oma ümbrusega, kasvavad nende kujud üle rühmaportreeks, kogu keskkonda iseloomustavaks olupildiks. Nii satub lugeja koos Gil Blasiga suurilmakelgarite seltskonda, ühte XVIII sajandi Pariisi kõige populaarsemasse kirjanduslikku salongi ja teatrikulisside taha.

Romaani esimeste osade tegevus areneb peamiselt ühiskonna alamates ja keskkihtides. Neis ringkondades liikudes kogub Gil Blas elukogemusi, tunnetab tegelikkuses eksisteerivaid vastuolusid, kujuneb isiksuseks. Siin puutub ta alatasa kokku ebaõiglusega, omavoliga, egoismi ja ahnusega, pahede ja veidrustega. Kuid siin leiab Gil Blas ka ehtsat inimlikkust, heasoovlikkust, ausust ja vaimukindlust. Romaani kaks esimest osa kõnelevad veenvalt kirjaniku skeptilisest suhtumisest valitsevasse ühiskonda. Samal ajal ei ole neis valdavaks jooneks sarkasm, vaid peenelt looritatud iroonia.

Teistsugune meeleolu valitseb romaani kolmandas osas. Lesage kirjutas selle regendivalitsuse ajal (1715—1723), avaldas aga aasta pärast Orléans'i hertsogi valitsuse tagasiastumist ja hertsogi enda surma. Regendi reaktsioonilise valitsemisega kaasnes enneolematu korruptsioon ja kasvas raha kuritarvitamine, mille tagajärjel laostus tuhandeid lihtinimesi ning rikastusid muinasjutuliselt üksikud avantüristid ja ülikud. Kõik see oli Lesage'ile vastik ja kutsus tema loomingus esile satiiriliste tendentside edasise tugevnemise. Raevuka poliitilise pamfleti sarnane «Gil Blasi» kolmas osa on selle kujukaks tõendiks.

Gil Blasi peamiseks tegevusväljaks seitsmendas, kaheksandas ja üheksandas raamatus on kuninga õukond. Nüüd ajab Gil Blas peaasjalikult riigitegelaste ja kuninglikust soost inimeste asju. Eriliseks satiiriobjektiks saab Lesage'ile riigivõim ja kehtiv poliitiline kord, mille kõige iseloomulikumaks jooneks on kirjaniku arvates müüdavus. Kõik riigiametnikud alates väikestest vendadest ja lõpetades peaministriga võtavad altkäemaksu, on äraostetavad. Riigis on kõik müüdav: ametikohad, eesõigused, õigusemõistmine, au. Kõrgele riiklikule ametikohale määramine võrdub kullasoone avastamisega, mis peab omanikule muinasjutulisi varandusi tooma. Valitsevaid ülemkihte kujutab Lesage ühiskäendusele võetud riisujate ja avantüristide jõuguna, kes jultunult kasutavad oma võimu, et rahvalt viimast välja pressides rikastuda.

Erilise jõuga kõlab Lesage'i protest valitsevate ülemkihtide egoistliku, rahvavaenuliku käitumise vastu peatükis, milles jutustatakse teenelise sõjaveterani, vana kapteni Chinchilla kurvast saatusest. Sellest kunagi nii uljast karmist sõjamehest on Hispaania huvide eest võideldes saanud armidega kaetud abitu invaliid. Kuninga valitsus ei säästa raha oma tujude ega lõbude rahuldamiseks. Kapten Chinchilla aga, kes on korduvalt oma elu Hispaa-

nia eest kaalule pannud, peab elama nälgides ning südametute ja ülbete ametnike vastuvõturuumide uksi kulutades, et endale pensioni nuruda.

Regendivalitsuse ajal saavutab aristokraatia kõlbeline lodevus haripunkti. Romaani kolmas osa sisaldab ainestikku ka nende pahede paljastamiseks. Ühtlasi läbib teose seda osa kirjaniku vaen nende kolmandast seisusest tulnukate vastu, kes kodanlusest pärineva aadli jälgedes käies püüavad pääseda valitseva klassi ridadesse, õukonnas karjääri teha ja võimul oleva korra alustoeks saada. Nagu näitab Lesage, nakatab aristokraatlik keskkond igaühe, kes temaga kokku puutub, oma pahedega, muutes inimese kõrgiks, salakavalaks ja kalgiks. Realistina kaldub Lesage nägema inimisiksuse kujunemise peamise tegurina tema keskkonda, sotsiaalseid ja olustikulisi tingimusi. See Lesage'i kunstilise maailmatunnetuse iseloomulik joon avaldub eriti selgesti just «Gil Blasi» kolmandas osas.

«Gil Blasi» viimased raamatud, mis Lesage avaldas 1735. a., seisavad mõneti eraldi romaani eelmistest osadest ning erinevad neist nii ideeliselt suunitluselt kui ka kunstiliselt teostuselt. Muidugi avalduvad kriitilised suunad ka romaani neljandas osas, eriti satiirilistes rünnakutes aadlike seisuslikele eesõigustele, samuti õukonna kommete kujutamisel (traagiline alatoon kõlab näiteks episoodis, milles jutustatakse noore näitlejatari Lucrèce'i hukkumisest pärast seda, kui ta peaministri käsul saab monarhi armukeseks). Kuid selles osas ei ole paljastavad motiivid enam ülekaalus.

Krahv Lerme'i näol annab Lesage Orléans'i hertsogile ning tema valitsuse peaministrile kardinal Dubois'le õela ja sapiselt satiirilise iseloomustuse. Selles osas aga, maalides hertsog Olivarèsi mitte küll vastuoludeta, kuid üldiselt siiski sümpaatiast õhkuva ja ilustatud portree, ülistab kirjanik kaudselt kardinal Fleuryd, Dubois' järglast Prantsuse peaministri kohal. Neljandas osas pühendab Lesage palju ruumi aristokraatlike Leyvade idealiseeritud perekonnale. Selle perekonna erinevate liikmete kaudu kujutab Lesage liberaalseid aadlikke, kes meelsasti tegelevad heategevusega, kes püüavad innukalt säilitada patriarhaalseid suhteid oma teenijaskonnaga ja heldelt tasuvad neile nende vaeva eest.

Romaani viimane osa ei küüni eelmisteni ka vormilt. See on kirjutatud kiirustades, keelelt hall ja ilmetu, nagu, muide, enamik Lesage'i 30-ndatel aastatel kirjutatud teoseid.

Mis aga puutub romaani kolme esimesse ossa, siis siin avaldub Lesage'i kunstiline meisterlikkus kogu oma säras. Siin leiab lugeja palju peent, pealtnäha põgusat, kuid sealjuures otsekui naela pea pihta tabavat irooniat. Ühtlasi avaldub just «Gil Blasis» eriti ilmekalt Lesage'i sõnameisterlikkus, tema oskus mõne napi, äärmiselt täpselt valitud, ent samal ajal kujundliku, meeldesööbiva

joonega maalida olustikku, milles tegevus toimub, tegelaste välimust, nende riietust, iseloomustavaid poose ja žeste.

Lesage on silmapaistev sõnameister, üks prantsuse valgustusaja paremaid stiilitundjaid. «Gil Blasi» autor kasutab oskuslikult lühikesi, otsekui õhulisi lauseid, mis oli tavaline XVIII sajandi prantsuse kirjanike stiilis. Niisama meelsasti ja oskuslikult kasutab ta aga ka keerukaid liitlauseid, mis olid iseloomulikud XVII sajandi klassitsistide proosale. Lesage'i keel on rikas ja kujundlik nii sõnavaralt kui stiililt. Selles ei ole midagi spetsiifiliselt raamatulikku. Kirjanik kasutab ohtrasti kõnekeelseid väljendeid, loob sageli ise lendsõnu, tarvitab ootamatuid tabavaid võrdlusi. Andes oma teosele minajutustuse vormi, oskab ta otse märkamatult rõhutada individuaalseid iseärasusi romaani tegelaste kõnes. Hoolimata sellest, milliseid stiilivahendeid Lesage parajasti kasutab, säilitab romaani keel (välja arvatud neljandas osas) kõikjal oma peamised iseloomulikud jooned: klassitsistlikult proosalt pärineva selguse ja täpsuse, köitva lihtsuse ning loomulikkuse.

Lesage'i loodud Gil Blasi kuju sarnaneb XVI sajandi hispaania kelmiromaani autorite Mateo Alemáni, Espineli ja Quevedo y Villegasi romaanide kangelastega. Gil Blasi ja tema hispaania eelkäijate saatuses on palju ühist. Nagu XVII sajandi hispaania romaanikirjanikud, nii jutustab ka Lesage deklasseerunud inimese saatusest, kes on paisatud provintsikolka vaikusest suurlinna tormilisse elukeerisesse. Nagu hispaania *picaro,* nii peab ka Gil Blas meeleheitlikult võitlema olemasolu eest oludes, kus seisuslike ja sünnijärgsete eesõiguste kõrval hakkab üha suuremat kaalu ja tähtsust omandama kukkur. Kuid Lesage'i kangelase ja tema hispaania prototüüpide olemus on paljuski erinev. Siin näeme teost, mis on sündinud juba teistes ajaloolistes ja rahvuslikes tingimustes.

Hispaania kelmiromaan tekkis kodanlike suhete palju madalamal arengustaadiumil. Hispaania kirjanike kujutatud tegelikkus oli liiga tardunud ja loid selleks, et energiast ülekeev alamkihtidest pärit nooruk oleks seal saanud vajalikul määral näidata oma algatusvõimet ja seoses sellega ka iseloomu. Hispaania kelmiromaanides valitseb kõige üle juhus, mis kujutab endast kõikvõimsat ja enamasti kangelasele vaenulikku saatust. Kogu oma energiale vaatamata jääb *picaro,* nagu talle endale näib, passiivseks mängukanniks teda jälitava ja pilkava saatuse käes.

Väliselt on *picaro* elu pulbitsev sündmustekeeris. Lähemal vaatlusel selgub aga, et lõputute avantüüride ja seikluste ahel ei muuda kangelase saatuses tegelikult midagi. See on nagu hullumeelne paigaljooks.

Lesage'i romaan kajastab feodaalühiskonna lagunemise hilisemat etappi. Olud ei aita kuidagi kaasa kõlbluse ega vooruse võidule. Seevastu soodustavad nad aga peategelase algatusvõime arengut. Oma saatuse juhtimine sõltub nüüd rohkem inimesest

endast. Ületades *picaro* aktiivsust, muutudes vaenuliku saatuse passiivsest ohvrist omaenda saatuse sepaks, omandab kangelane sellega kõlbelise valiku ja sisemise arengu võimalused. Kõik see võimaldab Lesage'il rikastada ja süvendada oma tegelaste, esmajoones Gil Blasi psühholoogilist iseloomustust. Eelkäijatega võrreldes rõhutab ta Gil Blasi kuju loomisel just neid jooni, mis näitavad teda kui inimest, kelles ei puudu ka sisemised vastuolud.

Selles alamkihtidest pärinevas tegelases, kes rajab endale teed jõukusele, on autori idee kohaselt ühendatud vastandlikud jooned, nii positiivsed kui ka negatiivsed alged. Seejuures püüab Lesage kui valgustusaja kirjanik näidata, et Gil Blasis tekivad ja arenevad puudused eelkõige nende aadlike mõjul, kelle teenistusse ta astub ja kelle kommetega tal tuleb kohaneda.

«Gil Blasi» looja Lesage'i eelkäijaks polnud üksnes hispaania kelmiromaani autorid. Lesage'i kui romaanikirjaniku looming arenes koos prantsuse rahvusliku kirjanduse traditsioonidega. Peale La Bruyère'i võlgneb Lesage kahtlemata palju ka XVII sajandi prantsuse olustikuromaani autoritele, eelkõige Sorelile ja Furetière'ile. Esimeselt õppis Lesage piitsutava poliitilise satiiri kunsti. Ilmutades ergast huvi mõjude vastu, mida inimesele avaldavad sotsiaalne keskkond ja ümbritsevad olud, arendas Lesage romaanikirjanikuna edasi neid realistlikke tendentse, mille tunnuseid võib leida juba Furetière'i «Kodanlikus romaanis» («Roman bourgeois»).

Lesage'i romaanil oli kaasajal suur menu ning see avaldas märgatavat mõju XVIII sajandi ja XIX sajandi alguse kirjandusele nii Prantsusmaal (Marivaux, Beaumarchais) kui ka raja taga (Fielding ja Smollett Inglismaal, V. Narežnõi «Vene Gil Blas» («Российский Жилблаз»)). Venemaal olid XVIII sajandil ja XIX sajandi algupoolel Lesage'i teosed üldse väga populaarsed. Esimene «Gil Blasi» venekeelne tõlge ilmus 1754. a., 1828. a. aga anti vene keeles välja kirjaniku kogutud teosed.

Viimane loominguperiood. Lesage'i viimased teosed kannavad loomingulise languse pitserit. Et honorari kätte saada, kiirustab vananev kirjanik alles viimistlemata teoste väljaandmisega. Lootes Mateo Alemáni «Guzmán de Alfarache» populaarsusele, avaldab Lesage selle tuntud kelmiromaani järjekordse (neljanda) prantsuskeelse tõlke («Histoire de Guzman d'Alfarache», 1732). Teatud mõttes on «Gil Blasi» kordamiseks romaanid «Estebanille Gonzales» («Histoire d'Estebanille Gonzales», 1734) ja «Bakalaureus Salamancast» («Le Bachelier de Salamanque», 1736). Kõige eripalgelisemat ainestikku on novellikogudes «Parkade päev» («La journée des Parques», 1734)* ja «Leitud kohver» («La valise trouvée», 1740). Lõpuks kogub Lesage kokku kõik seni kasutamata kirjanduslikud materja-

* Parkad — vanarooma mütoloogias kolm saatusejumalannat. *Tõlkija.*

lid — märkmed, mälestused, anekdootide ülestähendused, olupildikesed huvitavatest inimtüüpidest ja seikadest ning annab need välja kogumikus «Lõbus segu» («Le mélange amusant», 1743). See jäigi kirjaniku viimaseks raamatuks. Lesage suri Boulogne'is 1747. a.

Lesage'i loomingutee käsitlust lõpetades jääb veel iseloomustada kõige originaalsemat ja huvitavamat teost kirjaniku viimasest loominguperioodist. See on romaan **«Mereröövlite kapten Robert Chevalier de Beauchène'i seiklused Uus-Prantsusmaal»** («Les aventures de M. Robert Chevalier de Beauchène, capitaine de filibustiers dans la Nouvelle France», 1732).

Lesage'i romaan jaguneks otsekui kahte ossa. Esimene neist kujutab kapten Beauchène'i poolt vanglast vabastatud krahv Monneville'i jutustust oma minevikust. Selle osa tegevus kulgeb peamiselt Prantsusmaal. Kõik, millest Monneville kõneleb, kõlab karmi süüdistusena kaasaegsele Prantsuse tegelikkusele. Tõsiasjad räägivad kisendavast ülekohtust, põikpäiste aristokraatide ja jõhkrate rahatuusade omavolist.

Raamatu teise osa moodustavad prantsuse mereröövli kapten Beauchène'ist järelejäänud mälestuste ümbertöötlused. Nende materjalide põhjal kirjeldab Lesage kaugeid ja ohtlikke meresõite, ääretuid ookeaniavarusi, meremeeste karmi, mehist elu ning unistab kaugete kolooniate omandamisest. Selles romaanis vahelduvad tormide ja laevahukkude, piraatide kallaletungide ja julmade merelahingute pildid irokeeside elu üksikasjaliku kirjeldusega, vähearenenud maade koloniseerimise plaanidega ning päriselanikest rahvastiku ja Euroopa tsivilisatsiooni ühendamise kavadega.

Seikluste ülekuhjatus Lesage'i romaanis pole juhuslik. Kapten Beauchène'i seiklustele, tulvil maadeavastuste romantikat, kartmatute meeste ennastohverdavat võitlust karmi merestiihiaga, vastandab autor inimisiksuse alandamise pilte, millest Prantsuse tegelikkust meenutades jutustab Monneville. Lesage'i viimane silmapaistev kirjandusteos meenutab mõningaid Defoe romaane. Selles pani Lesage aluse uutele žanridele prantsuse kirjanduses, muuhulgas reisiromaanile. «Kapten Beauchène'i seiklused» (nagu ka pisut hiljem ilmunud Prévost' raamat «Cleveland»*) sisaldab omapärase sotsiaalse utoopia elemente, see on otsekui Mayne Reidi ja Fenimore Cooperi indiaanijuttude eelkäija.

Lesage'i loomingulisel pärandil on küllalt oluline ajalooliskirjanduslik väärtus. Ta kirjutas ühelt ajastult teisele ülemineku ajajärgul, mil ühed kirjanduslikud traditsioonid olid hääbumas, teised aga alles hakkasid tekkima. Siit tulenevadki nii tugevad novaatorlikud jooned Lesage'i loomingulaadis, mida juba eespool on korduvalt mainitud. Lesage oli suurepärane satiirimeister.

* Antoine-François Prévost d'Exiles'i (1697—1763) romaan «Manon Lescaut» (1756) ilmus M. Sillaotsa tõlkes 1931. a. *Tõlkija.*

Kasutades oma teostes paljusid prantsuse huumori rahvuslikke iseärasusi, sai temast Voltaire'i ja Beaumarchais' silmapaistvate kirjanduslike saavutuste vahetu eelkäija. Lesage'i loomingu mõju ulatub veel kaugemalegi, XIX sajandisse. Seda võib leida näiteks mõnedes Mérimée teostes (näidendite kogumikus «Clara Gazuli teater» — «Théâtre de Clara Gazul»), samuti Stendhali romaanis «Lamiel». Lesage oli nende suurte XIX sajandi prantsuse realistide ehkki veel kauge, kuid silmapaistev eelkäija.

CHARLES LOUIS MONTESQUIEU

(1689–1755)

Kuulus prantsuse filosoof ja kirjanik Charles Louis Montesquieu, valgustusaja varasema perioodi silmapaistvamaid esindajaid, kuulub nende suurmeeste hulka, kes Engelsi sõnade järgi valgustasid Prantsusmaal läheneva revolutsiooni jaoks päid*, astudes välja feodaal-aristokraatliku ja katoliku reaktsiooni vastu. Ta andis tähelepanuväärse panuse rahvuslikku ja ka maailmakultuuri ning avaldas suurt mõju vabadustarmastavate ja progressiivsete ideede kujunemisele.

Montesquieu sündis 18. jaanuaril 1689 Brède'i lossis Bordeaux' lähedal. Tema vanemad pärinesid vanast aristokraadiperekonnast, kelle sugupuu ulatus tagasi kuni XII sajandini. Nad kuulusid aadelkonna sellesse ossa, kes oli kuningaga vaenujalal ja oma klassihuvidelt kaldusid kolmanda seisuse varaka ladviku poole. 1705. a. lõpetas Montesquieu vaimuliku kolleegiumi, õppides seejärel kodus õigusteadust. 1713. a. sai ta Bordeaux' parlamendi nõunikuks, hiljem selle presidendiks. Selle ameti päris ta oma rikkalt onult koos Montesquieu nimega (kirjaniku tõeline nimi oli Secondat) ja pärusmõisaga. Montesquieu pidas parlamendipresidendi ametit kuni 1726. aastani, mil ta siirdus Pariisi. 1728. a. valiti ta Prantsuse Akadeemiasse. Samal ajal võttis ta aktiivselt osa teadusliku ühingu, Bordeaux' Akadeemia tööst ning pööras suurt tähelepanu loodusteadustele. Montesquieu reisis Inglismaal ja teistes Euroopa riikides (1729—1731), õppides tähelepanelikult tundma sealset ühiskondlik-poliitilist elu. Naasnud tagasi kodumaale, pühendus ta täielikult teaduslikule ja kirjanduslikule tegevusele, elades vahetevahel Pariisis, enamiku ajast aga kodus Brède'i lossis. 1755. a. veebruaris, järjekordse Pariisisõidu ajal, Montesquieu külmetas, haigestus raskelt ja varsti pärast seda suri.

Montesquieu tegevus oli üsnagi mitmekülgne. Ta töötas ajaloo, filosoofia, riigi- ja kodanikuõiguse ajaloo ja teooria, poliitökonoomia ja ilukirjanduse alal. Nagu J.-J. Rousseau, nii oli ka Montesquieu eelkõige sotsioloog, s. t. filosoof, kes uuris ühiskonda ja riiki. Erinevalt teistest prantsuse valgustajatest pööras Montesquieu suhteliselt vähe tähelepanu üldfilosoofilistele küsimustele (looduse filosoofiale, tunnetusteooriale, filosoofia põhiküsimusele jne.).

* F. Engels, Anti-Dühring, Tallinn 1951, lk. 15.

«Mõtisklusi roomlaste suuruse ja languse põhjustest» («Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains», 1734). Oma ajaloolises teoses «Mõtisklusi roomlaste suuruse ja languse põhjustest» pöördus Montesquieu Rooma riigi ajaloo ja poliitika poole. Selle riigi võimsust ja ühiskondlikku vaimustust seletab ta roomlaste kõrgelt arenenud kodanikutunde ja patriotismiga. Rooma riigi ja selle ühiskonna languse põhjuseks peab ta aga ühiskondliku moraali langust, kodumaaarmastuse nõrgenemist ja vallutussõdu. Montesquieu käsitleb Rooma riigi ajalugu idealistlikult, eraldades ühiskondliku elu selle majanduslikust alusest. Nagu teisedki prantsuse valgustajad idealiseerib ta muistset Kreekat ja Roomat, kasutades antiikaega ideoloogilise relvana laguneva feodaal-absolutistliku ühiskonna vastu. Selline antiikaja tõlgendamine saavutas oma kõrgeima arengutaseme hiljem, revolutsiooni ajal. «Mõtisklused» on seepärast üheks «ajaloolise maskeraadi», antiikkultuse varaseks avalduseks, selleks antiikkostüümidesse riietumiseks, mis, nagu märkis Marx, oli Suure Prantsuse revolutsiooni poliitilise elu ja ideoloogia iseloomustavaks jooneks.*

«Seaduste vaim» («Esprit des lois», 1748). Montesquieu kuulus nende mõtlejate ridadesse, kes käsitasid ajaloolist protsessi kui seaduspärasust, mitte aga kui juhuslikkuse avaldust. XVIII sajandil sai laialdaselt tuntuks Montesquieu filosoofiline traktaat «Seaduste vaim», milles autor esitab oma poliitilisi tõekspidamisi, eriti aga oma vaateid riigile ja õigusele. «Seaduste vaim» põhjendas filosoofiliselt vana feodaal-absolutistliku riigiaparaadi lammutamise vajalikkust. Selles räägitakse vajadusest rakendada Prantsusmaal uusi, õiglasemaid seadusi, kehtestada kodanikuvabadused ning uut moodi organiseerida riigivõim. Üheks teose põhiküsimuseks on «võimu jaotamise» teooria, milles soovitatakse võtta kuningalt seadusandlik võim ja kohtumõistmisõigus ning jätta talle ainult täidesaatev võim. Seejuures kontrollivad võimud vastastikku teineteist. Võimu sellises jaotamises nägi Montesquieu tõhusat relva omavoli ja despotismi vastu. «Võimu jaotamise» teooria andis põhjenduse konstitutsioonilisele monarhiale.

Vaatamata klassipiiratusele ja poliitilisele mõõdukusele oli neil vaateil XVIII sajandi tingimustes siiski progressiivne tähen-

* K. Marx, Louis Bonaparte'i kaheksateistkümnes brümäär. — K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed kahes köites, I kd., Tallinn 1957, lk. 189—191.

dus, sest õõnestasid vana korra aluseid. Suure Prantsuse revolutsiooni algul olid Montesquieu ideed progressiivse leeri tegelaste hulgas väga populaarsed. Peagi nihutas elu ise Montesquieu mõõdukate teooriate asemele radikaalsema, vabariigi loomise idee.

«Seaduste vaimus» pööratakse teiste küsimuste kõrval palju tähelepanu ka sõdade, koloniaalrõhumise ja orjuse hukkamõistmisele, kutsutakse üles kehtestama rahu ja õiglasi suhteid rahvaste vahel.

Montesquieu kirjanikuna. «Pärsia kirjad» («Lettres persanes», 1721). Montesquieu kirjanduslik looming on tihedalt seotud XVIII sajandi filosoofiaga. Seda läbib valgustusfilosoofiline mõte nii problemaatikas kui ka tegelaskujude süsteemis ja kujutamisvahendites. Omapärase ratsionalistliku loomingumeetodi abil, mis on iseloomulik kogu valgustusaja kirjandusele, lahendab Montesquieu oma ilukirjanduslikes teostes tähtsaimaid filosoofilisi ja sotsioloogilisi probleeme, mida ta oma filosoofilistes ja teaduslikes teostes on püstitanud.

Ilukirjanduse ajalukku läks Montesquieu kui epistolaarse romaani «Pärsia kirjad» autor. Romaan on kirjutatud väljamõeldud idamaarändurite Usbeki ja Rica nimel, kes, sõitnud Pariisi, jutustavad naiivse hämmastusega oma muljeid kirjades kodumaale, Pärsiasse. Selle kirjandusliku võtte abil, mis viis eksitusse tsensori ja äratas huvi lugejates, maalis Montesquieu meeldejäävas ja sundimatus vormis, elegantselt ja kavala pilkega satiirilise pildi kaasaegse Prantsuse ühiskonna valitsevate ringkondade elust. Teose tinglikud tegelased Usbek ja Rica on autori enda valgustuslike ideede ruuporiks. Romaan põhineb päevikul, mida kirjanik paljude aastate jooksul on pidanud ning mis sisaldab tema salajasi mõtteid ja tundeid.

«Pärsia kirjades» paljastatakse paljusid feodaal-absolutistliku Prantsusmaa pahesid: kuninga ja tema õukondlaste despotismi ja pillamist, ühiskonnaladviku moraalset laostumist, kolmanda seisuse, s. t. suurema osa rahva õigusetust ja alandusi. Montesquieu mõistab hukka Louis XIV üldise ja finantspoliitika, tema agressiivsete sõdade poliitika.

Montesquieu rebib siin nagu «Seaduste vaimuski» katoliku kirikult ja inkvisitsioonilt aupaiste, astudes välja ususallivuse eest.

Südametunnistusvabaduse eest võitlejana mõistab Montesquieu hukka usulise ja poliitilise sallimatuse, mis toob kaasa ühtede inimeste barbaarse hävitamise teiste poolt. «Pole iial olnud riiki, kus oleks olnud nii palju kodusõdu kui Kristuse riigis,» kirjutab ta. «. . . Ajalugu on täis ususõdu, kuid ei maksa parem rääkida, et nende põhjuseks on uskude rohkus. Põhjus seisab hoopis end valitsevaks religiooniks pidava usu sallimatuses.» Põlastusega räägitakse romaanis paavstist, rooma-katoliku kiriku peast, rõhutatakse tema rikkuse- ja võimuiha. «Paavst on kristlaste pea.

Ta on vana puuslik, kellele suitsetatakse vana harjumuse järgi ikka veel viirukit. Ta nimetab end ühe esimese kristlase, püha Peetruse järglaseks. Kahtlemata oli see rikas pärandus, sest paavstil on tohutud varandused ja suur riik tema võimu all.»

Romaanis kritiseeritakse ka inkvisitsiooni. Nördimusega kujutab autor inkvisitsioonikohtu julmust ja silmakirjalikkust, kes süütuid inimesi saadab tuleriidale ja määrab muid piinarikkaid hukkamisi, rikastudes süüdimõistetute varanduse konfiskeerimisest.

«Pärsia kirjadel», mis puudutasid kaasaja valusaid küsimusi, oli lugejate hulgas suur menu. See on valgustusliku ilukirjanduse meistriteoseid, esimene filosoofiline romaan Prantsusmaal. See oli žanr, mida hiljem arendasid edasi Voltaire, Diderot ja teised valgustuskirjanikud. Filosoofiline romaan on sotsiaalse, sügava probleemistikuga romaani omapärane variant.

Suurt huvi pakub Montesquieu filosoofiline jutustus «Tõeline lugu» («Histoire véritable»), mille saatus on küllaltki ebatavaline. XIX sajandi lõpuni jäi teos lugejale tundmata. Esmakordselt avaldati see 1892. a., teises redaktsioonis 1902. a. Parim väljaanne jutustusest ilmus 1942. a. Vene keelde ei ole seda teost tõlgitud. Paljusid Montesquieu väärtuslikke käsikirju pole siiani uuritud ega välja antud. See rikkalik pärand ootab veel uurijaid.

Montesquieu'le kuuluvad veel mõned vähem tähtsad teosed: pastoraal «Knidose tempel» («Le Temple de Gnide», 1725), jutustus «Arsace ja Isménie, idamaine lugu» («Arsace et Isménie, histoire orientale», 1748), esteetiline traktaat «Essee maitsest» («Essai sur le goût», 1753), esteetiline traktaat «Lysimachos» (1754), kogumik «Mõtteid» («Pensées», ilmus 1880), vähe uuritud kirjavahetus, samuti aga ka hulk käsikirju, mida hakati välja andma alles XIX sajandi lõpul.

Montesquieu mõju järgmise põlvkonna ühiskondlikele vaadetele ja vabadusvõitlusele. Montesquieu pärandis on ka aegunud, ekslikke seisukohti, mille paikapidamatus oli selge juba XVIII sajandil. Selline on näiteks õpetus kliimast, milles ülehinnatakse looduslike, geograafiliste tegurite osatähtsust ühiskonna arengus, monarhia, aristokraatia ja Inglise parlamentaarse korra idealiseerimine jne. Need seisukohad kutsusid esile hilisemate, radikaalsemate prantsuse valgustajate Voltaire'i, Helvétiusi, Diderot' ja teiste vastuväiteid. Nende filosoofidega võrreldes oli Montesquieu feodaal-absolutistliku korra pahede kriitika üsnagi mõõdukas. Selle põhjuseks polnud mitte üksnes Montesquieu seisuslik kuuluvus, vaid ka asjaolu, et tema tegevus langes XVIII sajandi esimesele poolele, mil ühiskondlik-poliitilised vastuolud Prantsusmaal ei olnud veel küpsenud. Sellest tingitult polnud ka eesrindlikud vaated veel küllalt julged, feodaal-aristokraatliku ja katoliikliku reaktsiooni kriitika oli liiga ettevaatlik.

Sellest hoolimata oli Montesquieu'l tähtis koht Prantsuse val-

gustusliikumise ajaloos. Ta oli valgustusliikumise kõrgperioodi esimeseks silmapaistvaks esindajaks. Ta valmistas pinda valgustusideoloogia edasisele võidukäigule. Hilisemad valgustusideed olid Montesquieu pärandi parima, eesrindlikuma osa seaduspäraseks jätkuks. Seda järgivust märkisid ka filosoofid ise, näiteks Helvétius oma kommentaarides «Seaduste vaimule» ja teistes töödes, d'Alembert oma töös «Montesquieu kiituseks» (kogumikus «Éloges historiques», 1754—1772). Mõned Montesquieu kirjutised avaldati «Suures Entsüklopeedias», ootamatu surm katkestas aga koostöö entsüklopedistidega.

Montesquieu nime ümber käis hiljem, eriti Prantsuse revolutsiooni perioodil XVIII sajandi lõpul, ideoloogiline võitlus, kui feodaalsed reaktsionäärid ja mõõdukad parteid püüdsid ära kasutada Montesquieu aegunud vaateid oma hääbumisele määratud klassipositsioonide põhjendamiseks, revolutsioonilised ringkonnad aga tõstsid kilbile kõige progressiivsema osa tema pärandist, tehes sellest radikaalseid järeldusi.

Poliitilise mõtleja ja humanistina, kes juurdles selle kallal, kuidas korraldada inimühiskond kõige mõistlikumalt ja õiglasemalt, soovis Montesquieu kirglikult õnne ja rahu oma kodumaale ning kogu inimkonnale. Tema patriotism, milles puudus rahvuslik ja rassiline piiratus, seostus humanistliku ellusuhtumisega.

Nagu juba märgitud, oli Montesquieu üsnagi mõõdukas ja ettevaatlik nii isiklikus käitumises kui ka poliitilistes vaadetes. Kuid mõõdukus ja ettevaatlikkus seostusid tema juures humaansusega, tähelepaneliku ja hoolitseva suhtumisega inimestesse, kirgliku kaastundega rõhutute ja õnnetute vastu: neegrite vastu, kes olid aheldatud jalaraudadesse ja töötasid istandustes järelevaataja piitsa all; talupoegade vastu, kes pidid teoorjust tegema ning kellelt pigistati välja igasuguseid makse; vangide vastu, keda ebainimlikult kohtlesid nürimeelsed ja enesega rahulolevad võitjad; sõja, ekspluateerimise ja koloniaalsõdade ohvrite vastu. Kõike seda väljendas Montesquieu ka oma teostes.

Marx ja Engels avaldavad oma töödes sageli arvamust Montesquieu kohta ning viitavad tema teostele. Nad märkisid tema filosoofia nõrku külgi ning võimalust, et reaktsionäärid neid pärast 1848. a. revolutsiooni ja veel hiljemgi ära kasutavad. Samal ajal rõhutasid teadusliku kommunismi rajajad Montesquieu suurt ajaloolist tähtsust, tema mõju valgustusajale, Prantsuse suurele revolutsioonile ja Napoleoni koodeksile. Nad hindasid kõrgelt Montesquieu progressiivseid ideid. Kritiseerides ebaõiglasi Preisi seadusi ja vaeste äärmist rõhumist nende seaduste abil, viitab noor Marx artiklis ajalehele «Rheinische Zeitung» Montesquieu seisukohale «Seaduste vaimus», milles öeldakse, et rahvast demoraliseerivad seadused on suur õnnetus. «On olemas kahte liiki pahelisust,» ütleb Montesquieu. «Esimene on see, kui rahvas sugugi ei täida seadusi; teine ilmneb aga siis, kui seadused ise

rahvast rikuvad; viimane pahe on paratamatu, sest peitub arstimis endas.»*

Ei Montesquieu ega kogu Prantsuse valgustusaja progressiivsed ideed ei mahu päriselt kodanliku ideoloogia ja poliitika raamidesse. Nende ideaalide üllas üldinimlikkus on võõras kodanlikule ühiskonnale ühes selle kiskjalikkuse, äärmise egoismi, ahnuse, «kuldvasikakultuse» ja agressiivsete sõnadega.

Montesquieu Venemaal. Montesquieu oli Venemaal väga populaarne, ehkki vähemal määral kui tema suur kaasmaalane ja noorem kaasaegne Voltaire. Ta kuulus nende eesrindlike tegelaste hulka, kelle teosed ja ideed said XVIII ja XIX sajandi Venemaa parimate vabadustarmastavate poegade vaimutoiduks. Radištšev, dekabristid, Gribojedov, Puškin, Herzen ja Tšernõševski tundsid tema vastu huvi ja sügavat lugupidamist. Montesquieu'd kui väärade ühiskondlike tavade paljastajat hindas kõrgelt ka suur vene kirjanik L. Tolstoi. Tolstoi pidas Montesquieu aforisme klassikalisteks ja asetas need ühele pulgale La Rochefoucauld', La Bruyère'i ja Vauvenargues'i maksiimidega, tõlkis osa neist vene keelde ning kirjutas saateks sissejuhatava artikli (1908).

Jaanuaris 1889. a. pühitses vene avalikkus Montesquieu 200-ndat sünnipäeva (Moskva Juriidilise Ühingu juubeliistung).

Montesquieu humanistlikud ideed. Montesquieu teosed on tulvil õilist viha sõdade, vaimupimeduse ja despotismi vastu. Erilist huvi pakuvad Montesquieu mõtted valitsejate vastutuse kohta rahva ja riigi ees, tema unistused rahvaste õnnest ja küllusest, rahulikust majanduslikust ja poliitilisest arengust ja progressist, tema kirglik protest koloniaalse rõhumise ning igasuguse orjuse vastu.

XVII sajandi lõpu ja XVIII sajandi alguse prantsuse progressiivsete kirjanike ja teadlaste eeskujul mõistis ka Montesquieu hukka sõjad. Juba oma vaimse arengutee koidikul erutas teda inimlike kannatuste teema. Ühes sellega tundis ta ka muret, kuidas vabastada inimesi sõjaliste kokkupõrgete hukatuslikest tagajärgedest.

Montesquieu noorusaastad langesid kokku Hispaania pärilussõjaga (1701—1714), millest Prantsusmaa aktiivselt osa võttis. Oma sotsiaal-filosoofilises romaanis «Pärsia kirjad» mõistab Montesquieu hukka Louis XIV poliitika, «kes algatas suuri sõdu või võttis neist osa», laostades sellega riigi majandust ja rahandust. Ta rõhutas, et sellise poliitikaga kaasneb alati despotismi tugevnemine, vabamõtlejate tagakiusamine ja määratsev terror.

Ühes oma kõnes, mille Montesquieu pidas 1725. a. parlamendipresidendina Bordeaux's, rääkis ta rahust kui tähtsaimast riigi õitsengu ja heaolu tingimusest.

Hoolitsust rahu eest pidas ta monarhi pühaks kohuseks oma

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. I, lk. 122.

riigi ja rahva ees ning kutsus noort Louis XV üles mitte järgnema oma eelkäijale, soovitades tal «arendada endas voorusi, mis oleksid kaugel sõjalistest». Traktaadis «Mõtisklusi roomlaste suuruse ja languse põhjustest» näitas Montesquieu, et just arvukad vallutussõjad olid üheks Vana-Rooma impeeriumi languse põhjuseks.

Montesquieu ei mõistnud hukka üksnes kaasaegseid, vaid ka möödunud aegade sõdu. Ta tahtis vabastada kogu riigi ja terve inimkonna sõdadest ka tulevikus.

Montesquieu suur teene seisneb selles, et ta lükkab ümber juriidilised «teooriad», mis õigustavad vallutuspoliitikat. Sõda peab ta rahvusvaheliste õigusnormidega kokkusobimatuks. See ei ole tema arvates midagi muud kui vägivallaakt, kui barbaarne tegevus, mis on ühitamatu humaansuse ja tsivilisatsiooniga. Montesquieu märgib, et sõdade aluseks on sageli kasuahned motiivid, mida silmakirjalikult varjab seadus. Ta mõistab hukka «vallutamisõiguse», astudes välja põhimõtte vastu «võitjate üle ei mõisteta kohut». Oma filosoofilis-poliitilises traktaadis «Seaduste vaim» märgib autor, et võitjal ei ole õigust hävitada võidetud rahvaid, ta on kohustatud kas või osaliseltki hüvitama tekitatud kahju. Montesquieu kutsub üles vangide humaansele kohtlemisele, pidades nende tapmist ja julma kohtlemist barbaarsuseks.

Relvade leiutamises ja täiustamises näeb Montesquieu hädaohtu inimkonnale, kohutamise ja sõjalise vägivalla vahendit. Filosoof räägib nördimusega, millist häbistavat osa mängib teadus, mis asub militaristide teenistusse, kasutades inimmõistust mitte tsivilisatsiooni progressiks, vaid purustusvahendite otsinguks. Ta väljendab kartust, et surmatoovate vahendite täiustamine võib tulevikus viia rahvaste hävitamisele. Nii kirjutab üks «Pärsia kirjade» tegelasi pärslane Rhédi oma sõbrale Usbekile: «Sa oled mulle palju kõnelnud teaduste ja kunstide arengust Läänes. Sa pead mind metslaseks, aga mina küll ei tea, kas neist saadud kasu korvab selle halva, milleks neid iga päev rakendatakse. Ma kuulsin, et juba üksnes pommi leiutamine röövis vabaduse kõigilt Euroopa rahvastelt... Sa tead ju, et pärast püssirohu leiutamist pole enam võitmatuid kindlusi, teiste sõnadega, pole enam maailmas pelgupaika ebaõigluse ja vägivalla eest. Ma värisen kogu aeg mõtte juures, et lõppude lõpuks avastatakse mingi saladus, mis võimaldaks mõne veelgi lihtsama vahendi abil hävitada inimesi, terveid rahvaid... Ma olen alles lühikest aega Euroopas,» kirjutab ta edasi, «kuid ma kuulsin informeeritud inimestelt hävingust, mida toob endaga kaasa keemia. Nähtavasti on see neljandaks nuhtluseks, mis ruineerib inimesi ja hävitab neid osade kaupa, kuid pidevalt, vahetpidamata, samal ajal kui sõda, katk ja nälg hävitavad neid massiliselt, aga vaheaegadega...»

Romaani teise tegelase, Usbeki suu läbi nõuab Montesquieu inimeste ning materiaalsete ja kultuuriliste väärtuste kohutavate

massilise hävitamise vahendite keelustamist rahvusvahelise seadusega. «...Sa räägid, et kardad, kas ei leiutata viimaks mingi veel kohutavam hävitamisvahend. Ei. Kui selline saatuslik avastus tehtakski, siis keelataks see peagi humaanse seadusega ära ja maetaks rahvaste üksmeelsel kokkuleppel maha...»

Militarismi ja agressiivset poliitikat peab ta suureks õnnetuseks rahvastele ja riikidele. «...Valitsejad said ettekäände suurte regulaarvägede pidamiseks, mille abil nad aja jooksul hakkasid oma alamaid rõhuma,» rääkis Rhédi «Pärsia kirjades». Samasuguseid mõtteid avaldas Montesquieu ka enda nimel «Seaduste vaimus», märkides, et armee suurendamine ja võidujooks sõjaasjanduses viib rahva vaesumisele ja maksude suurendamisele, riigi majanduslikule ja kultuurilisele mandumisele, rääkimata riikidevaheliste suhete teravnemisest ning sõjaliste liitude ja rühmituste moodustamisest.

Eriti hukatuslikuks peab Montesquieu sõdade alustamist tühistel põhjustel, üksikisikute ja valitsejate huvides. «.... Tuleb enne veenduda,» ütleb Montesquieu «Pärsia kirjades», «kas see, kellele sõda kuulutatakse, on surma ära teeninud, sest kellegagi sõdida tähendab teda surmanuhtlusega karistada. Riigiõiguses on sõda kõige karmimaks õigusemõistmise aktiks, sest selle tagajärjeks võib olla kogu ühiskonna purustamine.»

Huvipakkuvad on Montesquieu märkused hädaohu kohta alustada sõda kaugete riikidega, mis asuvad oma maast paljude tuhandete miilide kaugusel. Viidates Kartaago ja Vana-Rooma riigi lüüasaamise ajaloolistele kogemustele, kirjutab ta «Seaduste vaimus»: «Niisama võib juhtuda iga riigiga, kes saadab oma väed kaugetesse maadesse, et distsipliini ja sõjalise võimu abil ühendada seal tarku päid, keda üksteisest lahutavad poliitilised ja ühiskondlikud huvid. Üldtunnustatud reegel on: kaugeid sõdu mitte ette võtta...»

Rahu eest seistes tunnistab Montesquieu samal ajal välismaiste vallutajate vastu kodumaa kaitseks peetavate vabastuslike sõdade seaduspärasust ja õiglust.

Montesquieu teostes leidub ka protest koloniaalrahvaste rõhumise ja rassilise diskrimineerimise vastu. Ta leiab, et orjus ei sobi kokku inimese ülla nimega. «Orjus on juba oma olemuselt halb, viljatu ning vastuolus ühiskonna struktuuriga. Kõik inimesed sünnivad võrdsetena, sellepärast peab ütlema, et orjus on loomuvastane. Orjus on loomuvastane nii tsiviilõiguse kui ka loodusseaduste seisukohalt.» Montesquieu leidis, et orjastamispüüde tekkepõhjuseks ei ole kogu ühiskonna huvid, vaid üksikute inimrühmade alatud egoistlikud kaalutlused.

«Pärsia kirjades» mõistab Montesquieu hukka Ameerika põliselanike hävitamise kolonisaatorite poolt. «...Barbarite ilmumisega, kes näisid mõtlevat ainult sellele, kuidas näidata inimestele,

kui kaugele võib viia julmus, kadus maamunalt kõikide silma all rahvas, kes oli arvult võrdne kõigi Euroopa rahvastega kokku.»

Paljastades anastajaid, märgib Montesquieu, et kolooniate soetamine ei toonud emamaadele õitsengut.

Edasi räägib Montesquieu, et koloniaalriigid kasutavad teaduse saavutusi Aafrika, Ameerika ja teiste «äsjaavastatud maade põliselanike allutamiseks ja hävitamiseks. Nii hävitati terved rahvad, need aga, kes surmast pääsesid, sattusid sellisesse julma orjusse, et juba üksnes sellest kõnelemine paneb võpatama». Autor jõuab järeldusele, et niisuguseid barbaarseid tegusid ei saa millegagi õigustada.

Häbiväärseks peab Montesquieu ka neegrite orjust. Ta naeruvääristab rassilisi eelarvamusi ja argumente, mida orjuse apologeedid kasutavad selle õigustamiseks, ning mõistab hukka orjapidajate valevagaduse ja silmakirjalikkuse, nende ahnuse ja rikastumisiha, mida maskeerivad näiline usueeskirjade jälgimine ja arutlused tsivilisatsiooni kõrgest missioonist. Väljaastumistes orjuse vastu kasutas ta oma teadmisi poliitökonoomias. «Kui Euroopa rahvad olid hävitanud Ameerika elanikud, tahtsid nad orjastada Aafrika elanikud, et neid maaharimisel ära kasutada. Suhkur oleks olnud liiga kallis, kui orje poleks sunnitud töötlema roogu, millest seda saadi. Need kõne all olevad inimesed on peast jalatallani mustad, nende ninad on nii lamedad, et neid on peaaegu võimatu haletseda. Võimatu on endale ette kujutada, et jumal, see ülitark olend, oleks loonud hinge, eriti veel õilsa hinge, täiesti musta kehasse. Tõestuseks, et neegritel pole kainet mõistust, võib tuua asjaolu, et nad eelistavad klaashelmeid kullale, millel haritud rahvastele on nii suur tähtsus. Võimatu on ette kujutada, et nad oleksid inimesed, sest kui neid inimesteks pidada, siis tuleks arvata, et meie ise pole inimesed...» kirjutas Montesquieu irooniliselt oma «Seaduste vaimus». «Võib arvata, et orjapidamise õigus tuleneb ühe rahvuse põlgusest teise vastu, mis põhineb tavade erinevusel,» märgib autor kibedusega. «Pärsia kirjades» taunib ta ka neegrite kokkuostmist Aafrikas ja nende müümist Ameerikasse.

Montesquieu rääkis ka valitsuste vastutusest rahvaste ees. «Kogemused on näidanud, et külluses saab elada ainult hea valitsuse all,» kirjutas ta. Mõningates Montesquieu aforismides, mida hindas kõrgelt ka L. Tolstoi, süüdistatakse valitsejaid, kes suhtuvad vastutustundetult oma kohustustesse ja petavad rahvaid: riskides nende elu ja heaoluga teevad nad mõtlematuid otsuseid ja tegusid. Ses suhtes on iseloomulikud järgmised aforismid. «Valitsejatel ei tule end kunagi õigustada: nad on alati liiga tugevad, kui nad otsuseid teevad, ja liiga nõrgad, kui nad arutlevad. Nad peavad mõistlikult tegutsema ja võimalikult vähe arutlema.» «Ma ei mõista, miks valitsejad nii kergesti kujutlevad, et nemad

on kõik, ja miks rahvad nii kergesti usuvad, et nemad ei ole mitte midagi.»

Montesquieu astus välja õiglaste ja humaansete põhimõtete eest rahvusvahelistes suhetes, pidades neid üldise õnne ja heaolu kõige olulisemaks tingimuseks. Riikide suhted peavad põhinema vastastikusel huvide austamisel, sallivusel ja poliitilisel taktitundel. Rahu on rahvaste heaolu põhimiseks tingimuseks, seepärast peavad valitsejad igati vältima sõda ja püüdlema kestva ning püsiva rahu poole. Mistahes rahvusvahelisi konflikte tuleb lahendada ilma kõrvalise vahelesegamiseta vastavalt õigluse ja vastastikuse kasu printsiipidele.

Riikidevahelisi liite tuleb samuti luua õigluse ja vastastikuse huvitatuse alusel, mitte aga teiste rahvaste kahjuks. «Et liit meid tõesti seoks, peab ta olema õiglane. Nii näiteks on kahe rahvuse vahel kolmanda rõhumiseks sõlmitud liit ebaseaduslik ja seda võib rikkuda, ilma et see tähendaks kuritööd.» Sama kehtib ka rahulepingute kohta. Lepinguid tuleb sõlmida kõigi osavõtvate riikide vastastikuste huvide alusel, nad peavad teenima rahvaste heaolu ning neist tuleb rangelt kinni pidada. «Rahulepingud on inimestele nii pühad, et nad sarnanevad looduse häälega, mis kuulutab oma õigusi. Kõik lepingud on seaduslikud, kui neis esitatud tingimused on sellised, et mõlemad lepinguosalised rahvad võivad säilitada oma puutumatuse.»

Suurt tähtsust omistas Montesquieu rahvusvahelises poliitikas ka kaubanduse, tööstuse ja kunstide arengule. Kaubandust ei pea ta üksnes riigi majanduse tugevdamise, vaid ka riikidevaheliste sidemete parandamise vahendiks. «Kaubanduse ajalugu on rahvusvaheliste sidemete ajalugu,» kirjutab ta. Rahvusvaheline kaubandus on üks tsivilisatsiooni progressi avaldusvorme ja tähtis tegur rahulikus arengus: «Kaubanduse loomulikuks tagajärjeks on rahu. Kaks rahvast, kes omavahel kaubitsevad, sõltuvad teineteisest; ühel on vajadus osta, teisel aga müüa; kõik nende sidemed põhinevad vastastikustel vajadustel.»

Kõige kasulikum on pidada kaubavahetust rahu armastava riigiga, kellel on tugev majandus ja kes suhtub ausalt oma kohustustesse, rahvusega, «kelle peamiseks põhimõtteks on rahu ja kes püüab küll omandada, mitte aga orjastada. Minu arvates on palju parem tegelda sellise rahvusega kui nendega, kes aina tahavad konkureerida ega paku niisuguseid eeliseid». Montesquieu astub välja igasuguste takistuste vastu õiglase rahvusvahelise kaubanduse arengus, pidades neid mõttetuteks ja kahjulikeks. «Tõeline kasu nõuab, et ühelegi rahvale ei tehtaks kaalukate põhjusteta takistusi kaubavahetuse pidamiseks.» Montesquieu võitleb sellise rahvusvahelise kaubavahetuse eest, mis ei viiks ühe rahva orjastamisele teise poolt. Nii kirjutab ta: «Riikides, kus inimesi innustab ainuüksi kaubitsemise vaim, alluvad kauplemisele kõik inimeste teod, kõik nende kõlbelised voorused. Kõige väiksemadki

asjad, isegi need, mis nõuavad inimarmastust, tehakse või ostetakse seal raha eest...»

Montesquieu humanistlikke ideid arendati edasi hilisemas prantsuse kultuuris: teiste prantsuse valgustajate, Voltaire'i, Diderot', Rousseau ja Mably töödes, XVIII sajandi lõpu Prantsuse revolutsiooni filosoofide ning kirjanike tegevuses. XIX sajandil võitles nende ideede eest V. Hugo.

Hoolimata ajaloolisest piiratusest ja klassisuletusest on Montesquieu feodaal-katoliikliku reaktsiooni vastane pärand veel tänapäevalgi säilitanud oma paljastava ning humanistliku jõu. 1955. a. veebruarist kuni märtsini tähistas Ülemaailmne Rahunõukogu pidulikult Montesquieu 200-ndat surma-aastapäeva.

VOLTAIRE

(1694–1778)

Mitte asjata ei nimetata XVIII sajandit Voltaire'i sajandiks. Voltaire'i loomingusse oleks nagu koondunud kõik Prantsuse, võib-olla aga ka kogu Euroopa valgustuse peamised ideelised ja kunstilised suunad. Poeet ja dramaturg, satiirik ja proosakirjanik, ajaloolane, publitsist ja filosoof, avaldas ta tugevat mõju kogu XVIII sajandi Euroopa vaimuelule, tõi sinna arvukalt uusi ideid, mõisteid ning kunstilisi vorme. XVIII sajandi keskpaiku hoogu võtnud valgustusliikumine oli paljuski võlgu Voltaire'ile. Valgustajate noorem põlvkond nägi temas oma õpetajat, kasvatajat ja juhti. «Kõik üllad suurvaimud käivad Voltaire'i jälgedes,» kirjutas Puškin. «Mõtlik Rousseau kuulutab end tema õpilaseks, tuline Diderot on tema kõige innukam apostel.»*

Voltaire'i elu. Voltaire'i tõeline nimi oli Fançois-Marie Arouet. Varjunime Voltaire võttis ta 1718. a., tuletades selle arvatavasti kohanimest Airvault. Nimetatud paik asus Saint-Lô linna lähedal Poitous ja oli üks kirjaniku perekonna kodukohtadest.

Voltaire sündis Pariisis 21. novembril 1694. Tema isapoolsed esivanemad tegelesid parkimisega, kaubandusega, kalevitootmisega. Kirjaniku isa François Arouet oskas suurendada oma varandust ja 1675. a. sai ta kohtukoja notariks, 1701. a. aga ostis endale kasuliku ja tulusa ametikoha renteis. Voltaire'i ema Marguerite d'Aumard pärines Poitiers' väikeaadliku perekonnast. Ta suri 1701. a. ja Voltaire'i kasvatamise võttis enda peale abee Châteauneuf. Tema nõudmisel anti poiss privilegeeritud aristokraatlikku õppeasutusse. Notar Arouet' poeg nühkis koolipinki koos kõrgema aristokraatia esindajatega ja säilitas paljudega neist — hertsog Richelieu, markii d'Argensoni, krahv d'Argentali ja Cideville'iga — sõbralikud suhted kogu eluks.

* А. С. Пушкин, О литературе, Москва 1962, lk. 359.

Isa nõudmisel hakkas noor Voltaire pärast kolleegiumi lõpetamist õigusteadust õppima. Kuid teda tõmbas kirjandus ja ta jättis peagi õigusteaduse sootuks hooletusse. Abee Châteauneuf viis Voltaire'i aristokraatidest vabamõtlejate ringi (nn. Temple'i seltskonda), mis oli koondunud ebasoosingus oleva hertsog Philippe Vendôme'i ümber. Nii tekibki konflikt Voltaire'i ja tema perekonna vahel.

Kirjaniku isa oli möödunud sajandile iseloomulik kodanlase tüüp. See oli väärika väikekodanluse esindaja, kes lõi endale heaolu arvelaua taga, pidas kinni karmist jansenistlikust moraalist, suhtus nördimusega aristokraatide vabamõtlemisse, väljendas vahetevahel rahulolematust kuningavõimu liigsete väljapressimiste üle, kuid ühtlasi leppis rahulikult poliitiliselt õigusetu ja maksustatud kolmanda seisuse olukorraga. Voltaire'i lähenemine Temple'i ringile, soovimatus karjääri teha, sõbralikud suhted aristokraatiaga, kirjanduslik tegevus, kõrgemasse seltskonda kuuluva inimese elulaad — kõik see oli protest tema perekonna tavade, vaadete ja mõtteviisi vastu. Voltaire tundis selgesti, kui kitsarinnalised olid need vaated, kui kindlaks määratud oli see olustik, kui vähe jäi selles ruumi inimese vabaks igakülgseks arenguks. Ent Voltaire oli veendunud, et «tuleb anda oma vaimule kõikvõimalikud avaldusvormid. Tuleb avada uksed... kõigile tunnetele, kõigile teadmistele.» Loomulikult vastas aristokraatide elu, milles oli vähem tõkestusi ja kitsendusi, paremini noore Voltaire'i nendele püüdlustele.

Ajaloolises mõttes väljendasid vanema Arouet' ideaalid kolmanda seisuse minevikku, poja ideaalid aga tulevikku. Voltaire'i aadlikuub, tema aristokraatlikud kalduvused olid tegelikult ainult uue maailmavaate vormiks, selleks vormiks, mis valgustusideede sel arenguetapil oli möödapääsmatu. Siin peegeldus ajaloo enda dialektika. Engels märkis, et materialism, mis hiljem sai revolutsioonilise kolmanda seisuse filosoofiaks, oli algul puhtal kujul aristokraatlik õpetus, mida vihkas kodanlus, kes pidas rangelt kinni usulisest fanatismist ja puritaanlikust kõlblusest.

Lähenemine Temple'i ringile oli tähtis seik Voltaire'i vaimses biograafias. Õhkkond selles seltskonnas, kuhu kuulusid lõbusad elupõletajad, skeptikud, kes irvitasid religiooni ja teiste pühaduste üle ning tunnistasid ainsa kaheldamatu väärtusena vaid meelelisi naudinguid, oli «vana korra» kriisi üheks tundemärgiks. Tuleb meeles pidada, et Voltaire'i ei vorminud mitte üksnes kolmanda seisuse ühiskondlik areng, vaid ka Prantsuse absolutismi kriisiolukord, milles möödus kirjaniku noorus. See olustik kujundas paljud Voltaire'i kui filosoofi, kunstniku ja inimese iseloomulikud jooned.

Voltaire'i vaimulaadi tähtsaim eripära, tema hävitav iroonia, mis XIX sajandil sai aluseks legendile Voltaire'i deemonlikkusest, temas peituvast saatanlikkusest, on ainult osaliselt seletatav kir-

janiku isiklike omadustega, üldiselt ulatub selle olemus aga individuaalsetest eeldustest kaugemale.

See iroonia tuli ilmale ühiskonna sügava kriisi olukorras, kus kõiki elunähtusi hakatakse tajuma kui paroodiat iseendale ning tekib tunne, nagu oleks kogu ajastu poliitilise, kõlbelise ja vaimse elu endised vormid juba ammendatud. Skeptiline vaim muutub ajavaimuks. Voltaire'i ja tema Temple'i ringi sõprade vahel on siiski oluline erinevus. Teadmine, et kõik endised ühiskondliku elu vormid on iganenud ja vananenud, viis Temple'i liberaalsed aristokraadid ainult kõlvatule kergemeelsusele, sest nad ei näinud mingisugust ajaloolist perspektiivi. Marxi sõnade järgi «mõistab ja naeruvääristab selline kõlvatu kergemeelsus olemasoleva tühja ideetust, kuid ainult selleks, et heites endalt kõik mõistlikkuse ja kõlbluse ahelad, t u n d a l õ b u roiskumise ja lagunemise vaatepildist ning üleüldise laostumise käigus minna vastu omaenda hukkumisele».* Voltaire'i naer oli algusest peale uue sisu vabanemine vanadest vormidest, mis ei suutnud seda hõlmata. Ta tunnetas oma jõudu, mis hülgas hüljatu ja purustas purustatu. Seepärast kaasneb Voltaire'i irooniaga tõearmastus, usk vabadusse ja püŕgimine tulevikku. Ta ei ole mitte üksnes kergemeelse, iroonilise «Orléans'i neitsi», vaid ka kangelasliku poeemi «Henriaad» autor, milles tema kaasaegsed olid valmis nägema prantsuse «Iliast», mitte üksnes lõbusate satiiriliste jutustuste ja pamflettide, vaid ka heroiliste tragöödiate autor. Prantsuse valitsus tajus nähtavasti Voltaire'i erilist kohta Temple'i ringis, sest kui Pariisis hakkasid levima tema tabavad epigrammid regendi Philippe d'Orléans'i ja tema tütre Berry hertsoginna kohta, sulges ta noore poeedi Bastille'isse. Bastille's viibis Voltaire 11 kuud (1717—1718). Siin lõpetas ta tragöödia **«Oidipus»** («Oedipe»). Näidend, mis lavastati 1718. a. Pariisis, sai suure menu osaliseks ja tõi Voltaire'ile kirjandusliku kuulsuse. Ta kuulutati Corneille' ja Racine'i järel kolmandaks suureks traagiliseks poeediks Prantsusmaal. Niisama suure menu osaliseks sai ka **«Henriaadi»** esimene variant, poeem «L i i g a e h k H e n r i S u u r» («La Ligue ou Henri le Grand»), mis trükiti 1723. a. salaja Rouenis. Voltaire'ist saab moodne kirjanik. Aristokraadid lipitsevad tema ees, ta on alatine külaline kõrgema seltskonna salongides, tema teravmeelsusi kordab kogu Pariis. Kuid Voltaire'i rahulikule elule feodaalsel Prantsusmaal tuli peagi lõpp. Tüli noore aristokraadi *chevalier* Rohaniga tõi Voltaire'i uuesti Bastille'sse. Seekord aga ei jäänud ta sinna kauaks. Talle tehti ettepanek viibimata Prantsusmaalt lahkuda. Politseiametniku saatel jõudis ta Calais'sse ning mõne päeva pärast randus Inglismaal. See oli 1726. aastal. Algas uus periood tema elus. Voltaire elas Inglismaal kolm aastat.

Viibimine Inglismaal, tolleaegse Euroopa eesrindlikumas riigis, mis oli läbi teinud kodanliku revolutsiooni, oli murranguliseks ajaks Voltaire'i vaimses arengus. Tutvumine Inglise poliitilise eluga, kirjandusega ning eriti Locke'i materialistliku filosoofia ja Newtoni töödega avaldas tohutut mõju kirjaniku valgustuslike ideaalide kujunemisele. Inglismaa-muljeid avaldas Voltaire hiljem oma **«Filosoofilistes kirjades»** («Lettres philosophiques», 1734), mis algul, 1733. a., anti välja Londonis pealkirja all «K i r j a d L o n d o n i s t i n g l a s t e k o h t a» («Lettres écrites de Londres sur les Anglais»). Teos ei ole ainult Inglismaa-muljete päevik. Inglise tegelikkuse positiivsete külgede näitamisega kirjanik otsekui paljastab vana režiimi pahesid oma kodumaal. Iga kirjeldusega vastandab Voltaire Inglise eesrindlikuma ja vabama ühiskonnakorra absolutistliku Prantsusmaaga.

«Filosoofiliste kirjade» alltekst ei ole lihtsalt kirjanduslik võte. Sellel on sügavam mõte. Õppides tundma võõrast riiki, ei unusta Voltaire hetkekski oma kodumaad. Oma kodumaa ees seisvad ülesanded määrasid ette kindlaks Voltaire'i suhtumise Inglismaasse, tema huvi selle maa ühiskondliku ja kultuurilise elu erinevate külgede vastu.

Inglismaalt tagasi tulnud, avaldab Voltaire oma esimese ajaloolise teose **«Karl XII ajalugu»** («Histoire de Charles XII», 1731) ning kirjutab Inglismaa-muljete ja Shakespeare'i looминguga tutvumise mõjul tragöödiad **«Brutus»** (1730), **«Caesari surm»** (1735) ja **«Zaïre»** (1732). 1734. a. Rouenis väljaantud «Filosoofilised kirjad» sundisid Voltaire'i Pariisist lahkuma. Pariisi parlament mõistis teose hukka ja laskis põletada kui «ahvatleva ning usu-, heade kommete ja võimudevastase» raamatu. Voltaire ise pääses vangistamisest ainult seetõttu, et õigel ajal oskas Pariisist kaduda, ja leidis pelgupaiga markiis du Châtelet' juures Cirey lossis, mis asus Champagne'i ja Lotringi piiril. Cirey's veetis Voltaire kümme aastat. Markiis du Châtelet, tark ja haritud naine, kes tundis peale antiikkeelte ka loodusteadust, matemaatikat, filosoofiat (ta tõlkis prantsuse keelde Newtoni töö «Natuurfilosoofia matemaatilised printsiibid» ning kirjutas uurimuse Leibnizi filosoofia kohta), lõi Voltaire'ile kõige soodsamad tingimused edukaks teaduslikuks ja kirjanduslikuks tööks. Cirey's kirjutas Voltaire oma filosoofilised ja ajaloolised tööd **«Traktaat metafüüsikast»** («Traité de Métaphysique», 1734), **«Newtoni filosoofia alused»** («Éléments de la philosophie de Newton», 1738), **«Louis XIV sajand»** (1751), tragöödiad **«Muhamed»** (1740) ja **«Alzire»** (1736) ning poeemid **«Seltskonnainimene»** («Le Mondain», 1736) ja **«Orléans'i neitsi»** (1735), samuti lüürilisi luuletusi ja kirju, millest igaüks omaette on viimistletud kirjandusteos. Kaasaegseid hämmastas kirjaniku harukordne mitmekülgsus. Friedrich II kirjutas Voltaire'ile: «Ei, kogu see imetlusväärne töö, mida omistatakse härra Voltaire'ile, pole kahtlemata ühe mehe looming. Cirey's elab terve akadeemia, mis koosneb kõige valitumatest

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, Т. 1, lk. 88.

meestest. Seal elavad filosoofid, kes tõlgivad Newtonit, eepilised poeedid, Corneille'd, Catullused, Thukydidesed, ning selle akadeemia tööd antakse välja Voltaire'i nime all, niisama nagu kogu armee võidud omistatakse ühele väejuhile.» Voltaire ise aga naljatas, et ta ei eelista ühtki muusat ja armastab kõiki üheksat.

1745. a. oli Voltaire taas Pariisis. Algas tema õukonnaedusammude lühike aeg. Paadunud reaktsionääri kardinal Fleury surm ning Voltaire'i vanade sõprade hertsog Richelieu ja markii d'Argensoni, samuti aga ka Louis XV armukese, «filosoofide soosija» kuulsuse omandanud markiis de Pompadouri tugevnenud võim õukonnas võimaldas Voltaire'il lahkuda Cirey'st. Õukonnas hakati lipitsema suure valgustaja ees, kuningas andis talle kammerhärra tiitli ning määras ta õukonna kroonikuks. Prantsuse Akadeemia, kes varem kaks korda Voltaire'i kandidatuuri tagasi oli lükanud, valis ta nüüd oma liikmeks. Valgustatud absolutismi pooldajana lootis Voltaire teha Louis XV haritud valgustatud monarhiks ning mõjustada ühiskondlikku elu Prantsusmaal. Peagi tabas teda aga ränk pettumus. Hiljem kirjutas ta sellest abee Vernes'ile: «See, kes teile ütles, härra abee, et ma aastatel 1744—1745 olin õukonnas, rääkis kurba tõtt, sest seal ma tõepoolest olingi; 1746. a. ma aga parandasin meelt ja 1747. a. kahetsesin oma pattu. Kogu oma elus kaotatud ajast kahetsen ma neid aastaid kahtlemata kõige enam.»

Sama edutuks osutus Voltaire'i Preisi-eksperiment: tema viibimine Berliinis Friedrich II õukonnas, kuhu ta siirdus 1750. a. juulis, kartes Prantsuse kuningakoja uusi jälitusi ning vapustatud madame du Châtelet', «jumaliku Emilie» ootamatust surmast, kellega teda sidus palju aastaid kestnud armastus ja sõprus. Friedrich II oli ammu Voltaire'i korduvalt Berliini kutsunud. Juba troonipärijana pidas ta Voltaire'iga kirjavahetust. Ta luges end kirjaniku õpilaseks ja pooldajaks, andis talle hindamiseks oma prantsuskeelseid luuletusi ja proosapalu, kuna ta sügavalt vihkas nii saksa keelt kui ka saksa kultuuri. Friedrichile pani Voltaire palju lootusi. Ta nägi Friedrichis valgustatud monarhi, «kroonitud filosoofi» eeskuju, kes suudab luua ideaalset mõistusele rajatud riiki. Berliinis avanes Voltaire'ile «põhjamaa Soloni» tõeline pale.

Voltaire kujutles Friedrichit suure üle-Euroopalise tähtsusega poliitikuna, kes mõistab uusi ideid ja ajastu nõudeid. Tegelikult olid Friedrichi valgustuslikud fraasid ainult uueks katteks Preisi isevalitsuse põlistele ideaalidele ja sõjalistele püüdlustele.

Pariisist lahkudes lootis Voltaire siiralt, et tal õnnestub Friedrich II-ga oma valgustuslikke ideid ellu viia. Berliinis veendus ta aga vastupidises, ta muutus ise täringuks Preisi monarhi suures poliitilises mängus. Külvates Voltaire'i üle auavaldustega ja andes talle kammerhärra tiitli, lootis Friedrich II teha Voltaire'ist õukonna poeedi ja filosoofi, kes oleks andnud sära, kaalu ja autoriteeti Preisi kroonile. Voltaire'ile aga sobis selline osa kõige vähem. Säilitades sisemist vabadust ja sõltumatust, ei mahtunud Voltaire'i talent õukonnaelu raamidesse ning Friedrich tundis, nagu libiseks Voltaire temast kogu aeg eemale, et temale ei tohi milleski lootma jääda ega temas kindel olla, isegi mitte siis, kui Voltaire talle õukondliku galantsusega armastusväärsusi ja kiitusi jagab. Nii kuningas kui ka filosoof tundsid, et nende lootused olid petetud. Tekkis sõnatu pinevus ja konflikt oligi möödapääsmatu. Selle ajendiks sai Voltaire'i pamflett Berliini Akadeemia presidendi, prantsuse matemaatiku Maupertuis' pihta, pealkirjaga «**Paavsti arsti doktor Akakia diatriib**» («Diatribe du docteur Akakia, médecin du pape», 1752), mis kutsus esile Preisi valitseja viha. Tema käsul põletas timukas «Diatriibi» Berliini väljakul otse Voltaire'i akna all. See kõik sarnanes nagu kaks tilka vett olukorraga, mis oli sundinud Voltaire'i Pariisist lahkuma ja Saksamaa pealinnas pelgupaika otsima. Pealegi tundis Voltaire end isiklikult solvatuna. Otsustades kindlalt Saksamaalt lahkuda, tagastas ta Friedrichile kammerhärra võtme ja talle annetatud ordenid. Teel kodumaale peeti ta Frankfurdi vabalinnas Preisi kuninga agentide poolt kinni koos oma õetütre madame Denis'ga ja määrati talle viis nädalat kodust aresti. Friedrich tahtis võtta Voltaire'ilt dokumendid, mis oleksid võinud teda kompromiteerida. Nii lõppes Preisi episood prantsuse valgustaja biograafias.

Prantsusmaale jääda oli võimatu. Voltaire kartis end Pariisis isegi näidata. Ta otsustas siirduda Šveitsi ja 1754. a. asus elama Genfi lähedale Délices'i mõisa. Kuid siingi ei saanud ta võimudega läbi. Karmide kalvinistidena suhtusid nad umbusuga vabamõtlemisse, laia aristokraatlikku elulaadi, armastusse kunsti, eriti aga teatri vastu, milles nad nägid ohtu Genfi headele kommetele ja linnakodanike vagadusele. Genfis keelati teatrietendused, kuid Voltaire'i villas korraldati sageli koduseid etendusi. Pärast seda kui «Entsüklopeedias» ilmus d'Alembert'i artikkel Genfi kohta, läksid Voltaire'i suhted Genfi kalvinistidega eriti pingeliseks. 1758. a. ostis ta Šveitsi ja Prantsusmaa piiril kaks mõisat, Tourney ja Ferney. 1760. a. asus Voltaire lõplikult Ferney'sse, kust ta peaaegu ei lahkunud kuni surmani. Vormiliselt asus Ferney Prantsuse territooriumil, kuid tegelikult oli see eikellegimaa, midagi sõltumatu riigi taolist. Alles nüüd tundis Voltaire end esimest korda elus kindlana ja rahulikuna. «Minu kaks esijalga on Prantsusmaal, kaks tagumist jalga aga Šveitsis. Ma olen oma saatuse niimoodi korraldanud, et võin lugeda end sõltumatuks nii Genfi kui ka Prantsusmaa territooriumil.»

Kui Voltaire Ferney'sse asus, oli ta 64-aastane, kuid hingelt noor. Sellest ajast algas tema loomingulises tegevuses kõige viljakam periood. Elades küll väljaspool Prantsusmaa piire, võttis Voltaire aktiivselt osa Pariisi ühiskondlikust ja kirjanduslikust

elust. «Mul ei ole teisi huvisid ega tundeid kui need, mida sisendab mulle Prantsusmaa,» kirjutas ta, «sest Prantsusmaal on mu varandus ja mu süda.»

Voltaire'il olid tihedad sidemed valgustajate noorema põlvkonnaga: Diderot' ja d'Alembert'i, Helvétiusi ja Holbachiga, ta tegi aktiivset kaastööd «Entsüklopeediale», kus kirjutas filosoofiast, ajaloost, religioonist ja moraalist.

60-ndad aastad polnud mitte üksnes ühiskondliku arengu aastad, valgustusideede võitude ja revolutsioonilise meeleolu kasvu aastad; need olid ka feodaalse ja katoliikliku reaktsiooni märatsemise aastad. «Ühest küljest on see mõistus,» kirjutas Voltaire, «teisest küljest mõttetu fanatism; paremal on loorberid, vasakul tuleriidad; ühest küljest on see kuulsuse tempel, teisest küljest ettevalmistused Pärtliööks.» Neis tingimustes oli valgustajate võitlus eriti tugev ja pingeline, nõudes riigi kõige eesrindlike jõudude ühendamist ja liitmist. Voltaire tajus seda selgemini kui ükski teine XVIII sajandi prantsuse filosoof ning oma kirjades Prantsusmaale kutsus entsüklopediste üles ühinema ja unustama neid lahutavad lahkhelid. «Ma tahaksin,» rääkis ta, «et filosoofid looksid kõigist asjassepühendatuist tiheda liidu, siis ma võiksin rahus surra.» «Vennad, säilitage üksmeel!»

Sõnad «Lömastage nurjatu!» («Écrasez l'infâme!»), mis käisid katoliku kiriku kohta ja millega Voltaire lõpetas oma kirjad sõpradele, said nagu mingiks valgustajate parooliks, tähistades üleskutset võitluseks usufanatismi vastu ja kogu vana korra hävitamiseks tervikuna. Sellele on neil aastatel pühendatud Voltaire'i mitmekülgne looming, mis nüüd omandab selge publitsistliku ja agitatsioonilise iseloomu. Tema filosoofilised jutustused, tragöödiad, ajaloolised tööd, arvukad brošüürid, pamfletid ja lendlehed purustasid katoliku kiriku, feodaalse Prantsusmaa reaktsiooniliste jõudude kantsi autoriteeti. Selsamal eesmärgil kaitses Voltaire kohtus usufanatismi süütuid ohvreid (Calasi, Sirveni, La Barre'i, d'Étallonde'i). Kõige tuntumaks sai Calasi protsess. Toulouse'ist pärinev Jean Calas oli protestant. Tema poeg Marc-Antoine, sattunud võlgadesse, poos end üles, kuid Toulouse'is hakkasid liikuma kuuldused, nagu poleks see olnud enesetapp, vaid isa karistus selle eest, et poeg kavatses minna katoliku usku. Need kuuldused kasutasid ära kirikumehed, et õhutada massides usulist fanatismi. Marc-Antoine kuulutati pühaks märtriks; Jean Calas aga arreteeriti. Pärast piinamist ratastati ta Toulouse'i parlamendi käsul ja seejärel põletati tuleriidal. Calas hukati 9. märtsil 1762. See vapustas sügavalt Voltaire'i. «Mu kallid sõbrad,» pöördus ta Diderot' ja d'Alembert'i poole, «Pärtliööst saadik pole juhtunud midagi, mis oleks nii häbistanud inimsugu. Kisendage ja sundige teisigi kisendama!» Voltaire seadis endale eesmärgiks maksku mis maksab saavutada Calasi rehabiliteerimine: «Ainult surm võib mind sundida sellest loobuma. Viiekümne aasta

jooksul olen näinud ja kogenud nii palju ebaõiglust, et tahan endale vähemalt selle paljastamise lõbu lubada.» Tema võitlust krooniis edu.

Voltaire'il õnnestus kaasa tõmmata silmapaistvamaid Pariisi advokaate, kuid peamine ei olnud selles. Voltaire oskas tuua Calasi protsessi laia üldsuse ette ja oma võitluses toetuda uuele jõule, nimelt kogu Euroopa avalikule arvamusele, väljendades ise seda kõige meeldejäävamalt ja mõjukamalt. Et mitte lõplikult oma prestiiži kaotada, olid Prantsuse võimud sunnitud taanduma. 1763. a. märtsis tühistati Toulouse'i parlamendi otsus, varsti pärast seda aga mõisteti Calas posthuumselt õigeks. Voltaire võidutses: «Filosoofia saavutas võidu. Jõudumööda purustab ta kõik fanatismi hüdrad.» Calasi protsess tõi Voltaire'ile «rõhujate nuhtluse, fanaatikute vaenlase ja rõhutute kaitsja» üldrahvaliku kuulsuse. Oma kaasaegsete silmis polnud ta mitte üksnes suur kirjanik ja filosoof, vaid ka Calasi kaitsja. Voltaire'ist sai Prantsusmaa ja kogu Euroopa ühiskondlik südametunnistus, oma ajastu mõtete valitseja. Tema häält, tema sõnu jäi kuulama kogu maailm. Ferney'st sai palverännakute paik, kogu maailma intellektuaalne pealinn. Nüüd oli Euroopa kroonitud peade — Preisi kuninga Friedrich II, Vene keisrinna Katariina II, Rootsi kuninga Gustav III ja teiste käes kord Ferney patriarhi Voltaire'i sõprust otsida ning tema ees igati lipitseda.

1778. a. veebruaris otsustas Voltaire kodumaale tagasi pöörduda. Naasmine Pariisi kujunes suure valgustaja triumfiks. Fonvizin, kes viibis neil päevil Pariisis, kirjutas krahv Paninile: «Voltaire'i saabumine Pariisi avaldas siinsele rahvale täpselt samasugust mõju, nagu oleks mõni jumalus maa peale tulnud.» Üks teine Voltaire'i kaasaegseid, krahv Ségur, meenutab: «Oleks võinud arvata, et mitu nädalat oli Prantsusmaal kaks õukonda: kuningakoda Versaille's ja Voltaire'i oma Pariisis. Esimene neist meenutas pigemini mõne eraku maist eluaset, võrreldes võõrastemajaga Théatins'i kaldapealsel, kus terved päevad võis kuulda oma ebajumalat kummardava rahva hõikeid ja hüüdeid, inimesed ruttasid kõikjalt väljendama vaimustust Euroopa suurimale geeniusele.» Näis tõepoolest, et kogu Pariis tõttas külastama Voltaire'i maja: akadeemikud ja näitlejad, saadikud ja kirjanikud, poliitikategelased ja muusikud, seltskonnadaamid ja vabadusvõitlejad. Benjamin Franklin tuli koos pojapojaga, keda Voltaire õnnistas sõnadega «jumal ja vabadus». Voltaire'i triumf polnud lihtsalt austuse ja tunnustuse avaldus suurele inimesele. Voltaire oli mõtte- ja sõnavabaduse sümboliks, kirjanduse sümboliks, mis enam ei allunud õukonnale, vaid teenis ainult tõde ja õigust.

Pariisis oli Voltaire'il hulk kavatsusi. Ta töötas palavikuliselt oma viimase tragöödia **«Agathokles»** («Agathocle», 1779) kallal, koostas projekti uuele prantsuse keele sõnaraamatule, kus pidi kirja pandama XVIII sajandil keeles toimunud muudatused.

Plaane oli Voltaire'il palju, aga jõud lõpukorral. Mais halvenes ta tervis järsult ning ta suri 30. mail 1778 84 aasta vanuselt. Pariisi kiriklikud võimud andsid selgesti mõista, et nad ei luba Voltaire'i Pariisi matta. Voltaire'i õepoeg abee Mignot asetas ta laiba tõlda, viis Scellières'i kloostrisse Champagnes'i provintsi ning mattis kirjaniku sinna. Voltaire'i matmise keeld, millele oli alla kirjutanud Pariisi piiskop Troyes, jäi päeva võrra hiljaks. Voltaire'i sõber markii de Villette, kelle majas Voltaire Pariisis viibides elas, säilitas kirjaniku südame, mis hiljem paigutati urniga Voltaire'i mälestussamba kipsoriginaali (skulptor Houdon), mida hoitakse Pariisis Rahvuslikus Raamatukogus.

Suure Prantsuse revolutsiooni ajal toodi Voltaire'i maised jäänused Asutava Kogu otsusega üle Panthéoni, Prantsusmaa suurmeeste puhkepaika.

Voltaire'i maailmavaade. Voltaire'i filosoofiliste vaadete kujunemisele avaldas suurt mõju inglise materialistide õpetus, millega Voltaire tutvus Inglismaal viibides. Locke'i eeskujul eitab Voltaire otsustavalt Descartes'i kaasasündinud ideede teooriat ning väidab, et meie tunnetuse ainsaks allikaks on kogemus. Ta on valmis tunnistama, et me mõteldes kasutame aju nagu kõndides jalgu. Ta tunnistab samuti, et see, mida me hingeks peame, pole midagi muud kui tundmis-, tajumis-, mõistmis- ja mõtlemisvõime ühtsus. Voltaire ei olnud siiski järjekindel materialist. Ta vaated komistasid vastuoludele, arusaamatustele, millele XVIII sajandi mehaaniline materialism ei osanud vastust anda, sest arengu idee oli talle võõras. Aju mõtleb, arutles Voltaire, kalju aga ei mõtle, järelikult ei ole mõtlemisvõime mateeria algomadus. Kust ta siis võetakse? Et sellele küsimusele vastata, võtab Voltaire appi idee jumalast kui algpõhjusest, mis annab mateeriale liikumise ning aistmis- ja mõtlemisvõime. Sellist filosoofilist õpetust nimetatakse deismiks.

Jumala olemasolu tõestuseks toob Voltaire looduses täheldatava korra ja otstarbekuse. Voltaire'i vaadete kohaselt on mateeria igavene. Universumi vormides valitsev kord ja harmooniline süsteem aga eeldavad kunstniku, looja olemasolu, «nagu kell eeldab selle meisterdanud kellassepa olemasolu». Neis ideedes toetus Voltaire Newtoni mehaanikale ning Leibnizi ja tema inglastest pooldajate Shaftesbury ja Pope'i ettekehtestatud harmoonia teooriale, mille järgi maailmas valitseb kord ja harmoonia ning isegi pahe on selle harmoonia vajalikuks tingimuseks.

Hiljem, 50—60-ndatel aastatel, kui Voltaire'i ees avanes sotsiaalsete pahede kohutav vaatepilt, hakkas ta kahtlema jumaliku mõistuse olemasolus ning võttis kriitika alla ettekehtestatud harmoonia idee. Selle pooldajaid võrdles ta sunnitöölistega, kes mängivad oma ahelatega. Jumala ideest Voltaire siiski ei loobu ja ateisti temast ei saa. Ta möönab, et jumala olemasolu ei ole tõsiasi, kuid on veendunud, et kui jumalat ei oleks, tuleks ta välja

mõelda. Haritud inimesed, filosoofid — nemad võivad veel ilma usu ja jumalata läbi ajada, kuid rahvale on ta hädavajalik. Voltaire'i arvates ei saa olla mingit kõlblust ilma usu ja jumalata, kes karistab kuritööde ja tasub heategude eest. Kuidas teisiti saaks vaos hoida ahnust, salajasi karistamatuid kuritegusid, kui mitte igavese jumala ideega, kes näeb meid ja mõistab kohut meie kõige salajasemate mõtete üle.

Nii tekib Voltaire'i õpetus universaalsest «loomulikust religioonist», mis peab välja vahetama kõik eksisteerivad fanatismil ja sallimatusel põhinevad usud.

«Loomulik religioon,» rääkis Voltaire, «pole midagi muud kui kogu maailmas tuntud tõde: tee teistele seda, mida sa tahaksid, et sulle tehtaks.» Voltaire'i järgi on jumal andnud usu põhimõtted iga inimese südamesse, kuid nad arenevad ainult ühiskonnas, vastavalt tsivilisatsiooni ja progressi arengutasemele. Voltaire'i religioossetes vaadetes kajastus ta ajaloost irdunud ettekujutus kõlblusest kui millestki ühtsest ja muutumatust kõigi aegade ning rahvaste, seisuste ja klasside tarvis.

Religioonis ei näe Voltaire üksnes moraalset relva inimese madalate egoistlike püüdluste vastu. «Kuidas saab rikas hoida enda käes võimu,» räägib Voltaire, «kui pööbel kaotab usu jumalasse.» Religioon on vajalik selleks, et rahvast peos hoida, et säilitada eraomandit ja kodanlikku korda. Need argumendid on tihedalt seotud Voltaire'i sotsiaal-poliitiliste vaadetega.

Voltaire'i maailmavaate aluseks on feodaalkorra ja pärisorjusliku süsteemi kriitika (feodaalse Euroopa kriitikuks nimetab Voltaire'i Belinski), kodanliku korra kaitsmine. Kuid erinevalt oma kaasaegsetest nägi Voltaire selgesti kodanliku korra arengule omaseid vastuolusid. Ta ei sulgenud kunagi silmi seiga ees, et kodanlikus ühiskonnas säilivad vaesus, varanduslik ebavõrdsus ja rahva harimatus. «Meie õnnetus maailmas pole võimalik, et inimesed ei jaguneks kahte klassi: rikaste klassi, kes käsutavad, ja vaeste klassi, kes teisi teenivad,» rääkis Voltaire.

Ühes sellega on kodanlik kord Voltaire'ile ainsaks võimalikuks ning ühiskonda progressi poole viivaks korraks. Igasugune alamkihtide liikumine kommunistliku või väikeomandi võrdsuse kehtestamise nõuetega ohustas tema meelest tsivilisatsiooni ja näis reaktsioonilisena. Siit tulenebki Voltaire'i demokraatia vastuolulisus: sügava kaastundega rahva kannatustele ja tema huvide kaitsmisega kaasneb Voltaire'il hirm rahvahulkade iseseisva liikumise ees. Seetõttu ei kujutle ta ka vana ühiskonna revolutsioonilist purustamist mitte revolutsioonina altpoolt, vaid omapärase «revolutsioonina ülaltpoolt», mida rahva huvides teostab valgustatud monarh.

Püüdes feodaalsuhete täielikuks purustamiseks kasutada absolutistlikku tsentralismi, osutus Voltaire sageli ise Euroopa monarhide tööriistaks. Orientatsioon absolutismile, ehkki valgusta-

tud absolutismile, sundis teda toetama ka kõige tagasihoidlikumaid reforme, mida tegid kuningad (Friedrich II, Turgot', Katariina II jt. toetamine). Kuid Voltaire'i suurus on selles, et revolutsiooniline suund tema maailmavaadetes kaalub konservatiivse suuna üle. Juba 1764. a. kirjutab Voltaire markii de Chauvelinile: «Kõik, mis minu ümber toimub, külvab revolutsiooni, mis on möödapääsmatu, kuigi ma seda ise vaevalt enam näen. Õnnelikud on noored — nemad saavad veel suurepäraseid asju näha.» Voltaire'i maailmavaatest räägib ka see vaen, millega lõppesid tema suhted kõigi valitsejate ja kuningakodadega. 60-ndatel aastatel toob Voltaire valgustatud monarhia ideaali kõrval esile vabariigi ideaali kui kõige mõistlikuma riigikorralduse. Ka Voltaire'i viimases tragöödias «Agathokles» leidub üleskutse vabariigi kehtestamisele.

Voltaire kui ajaloolane. Voltaire'i sotsiaal-poliitiliste huvidega on tihedalt seotud tema ajaloolised teosed «Louis XIV sajand» («Le Siècle de Louis XIV», 1751), «Essee rahvaste kommetest ja vaimust» («Essai sur les moeurs et l'esprit des nations», 1756), «Vene impeeriumi ajalugu Peeter Suure valitsemisajal» («Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand», 1759—1763) jt., mis tähistavad olulist arenguetappi Euroopa historiograafias.

Voltaire loobub ajalooliste sündmuste kronoloogilisest loendamisest ja ajalooliste isikute (kuningate, printside, väejuhtide jt.) tegude kirjeldamisest, pühendades peatähelepanu rahvaste ajaloole, nende kommetele, tavadele ja kultuurile.

Loobudes tollal valitsevast jumaliku ettemääratuse teooriast, mille kohaselt ajalooline areng on saatuse poolt ette määratud, toob Voltaire ajalookäsitlusse maailma sisemise progressiivse evolutsiooni idee, mis on jumaluse tahtest sõltumatu. Ent progressi ideeski on Voltaire'il palju abstraktset: tema silmis on ajalugu tander mõistuse ja mõistmatuse, valgustuse ja harimatuse, hea ja kurja võitluseks.

Voltaire'i ajalooliste tööde hulgas tuleb eraldi märkida «Vene impeeriumi ajalugu Peeter Suure valitsemisajal», kus autor kirjeldab Peeter I kujus valgustatud monarhi ideaali ja püüab ühtlasi näidata Vene riigis toimuvaid suuri ümberkorraldusi, vene rahva ühiskondliku ja kultuurilise elu hoogustumist. Sageli ülehinnates Vene isevalitsuse progressiivset osa (Voltaire tervitas näiteks esimest Poola jagamist, nähes selles keskaegse anarhia ja katoliku kiriku lüüasaamist), oskas prantsuse filosoof siiski õigesti hinnata Venemaa tohutut ajaloolist tähtsust ning seisis igasuguste katsete vastu kujutada teda Lääne tsivilisatsiooni ohustava jõuna.

Esteetika ja dramaturgia. Vastuolud Voltaire'i maailmavaadetes kajastusid ka tema esteetikas. Voltaire kõhkleb tundevabaduse ja ilunormide ratsionalistliku süsteemi vahel. Ühest küljest tunnistab ta ilu mõiste suhtelisust, teisest küljest aga on ta veendunud, et esteetikas eksisteerivad nii nagu matemaatikaski kindlad hea maitse reeglid, mis on ühised kõigile aegadele ja rahvastele. Kunstivormide mitmekesisus ja kunsti üldised seadused avalduvad Voltaire'il lahendamatus vastuolus.

Voltaire'i kunstiliste huvide põhisuund on seotud teatriga. Voltaire ise pidas end eelkõige draamakirjanikuks. Tema kirjanduslik tegevus algab tragöödiaga «Oidipus» (1718) ja lõpeb tragöödiatega «Irène» (1778) ja «Agathokles» (1779). Teater oli Voltaire'ile võimsaks ja tõhusaks uute ideede propageerimise tribüüniks, rahva valgustamise vahendiks. Draamas nägi ta «vooruste kooli». Voltaire'ile kuulub 54 draamateost (tragöödiaid, komöödiaid, proosadraamasid, ooperilibretosid, koomilisi oopereid, divertismente). Nende hulgas on esikohal tragöödiad, mis jätkavad klassikalise teatri traditsioone. Voltaire'i kiindumust klassitsismi ei saa seletada tema esteetiliste maitsete konservatiivsusega. Kõige vähem oli tragöödia klassikaline vorm Voltaire'ile vanaks lähkriks, millesse valati uut viina, nagu sellest omal ajal kirjutas Plehhanov. See vorm vastas kirjaniku ideelistele taotlustele.

Voltaire'i 30-ndate aastate esteetikale ja dramaturgiale avaldas tohutut mõju Shakespeare'i looming, mis prantsuse klassitsistlikust teatrist täiesti erinevatel esteetilistel põhimõtetel rajanedes avas talle uue kunstimaailma. Voltaire'ile oli Shakespeare'i teater oma humanistliku paatosega, suurte loomulike tunnete ja kirgedega, laialdaste sotsiaalsete ja ajalooliste probleemidega uueks võimsaks poeesia ning ilu allikaks. Kõrvutades Shakespeare'i draamasid XVII sajandi klassikaliste tragöödiatega, ei eelista Voltaire mitte alati prantslasi. Inglise tragöödiate kõrval tunduvad prantsuse näidendid pigemini vestlustereana kui tegevuse enda kujutamisena. Vaataja lahkub sageli etenduselt külmana, sügavat traagilist erutust tundmata. Millised Shakespeare'i draamade puudused ka ei oleks, on neil üks kahtlematu eelis prantsuse draamaga võrreldes — see on elav tegevus. «Kõik Corneille' arutlused näivad jäised selle Gilles'i ehtsa tragöödiaga võrreldes.» (Rändnäitleja Gilles'i nime kasutab Voltaire Shakespeare'ist rääkides sageli.) Täielikult Voltaire Shakespeare'i loomingut aga omaks võtta ei saa.

Esimest korda räägib Voltaire Shakespeare'ist oma **«Filosoofilistes kirjades».** Siin kõneleb ta Shakespeare'ist ning annab tema teatrile hinnangu, mis mitmesuguste ideeliste ja emotsionaalsete rõhuasetustega jääb püsima Voltaire'i kogu kirjanduslikku biograafiasse.

«Ta lõi teatri, tema anne oli suur ja külluslik, loomulik ja üllas, kuid selles polnud kübetki head maitset ega vähimatki reeglitundmist. Selle kirjaniku väärtused hukutasid inglise teatri — suurepärased, majesteetlikud ja vapustavad stseenid, mis olid laiali paisatud tema äbarikes farssides, mida nimetati tragöödia-

teks, tagasid sagedasi ja menukaid etendusi. Enamik selle kirjaniku kummalisi ja väljapaistvaid draamasid on võitnud endile suurteoste nime.» Tähelepanu väärib asjaolu, et igas fraasis peitub ühtaegu jaatus ja eitus, pluss ja miinus, meeldiv ja ebameeldiv. Shakespeare on Voltaire'ile lahendamatuks mõistatuseks: ta lükkab ümber kõik kunstilised kaanonid, mille vaimus Voltaire'i oli kasvatatud, samal ajal aga «innustab kujutlust ja vapustab südant». Mõistatus on seda keerulisem, et Voltaire tajub selgesti: kaunist ja ülevat Shakespeare'i loomingus ei saa lahutada sellest, mis talle tundub «absurdne», «veider» ja «koletu». Võrreldes Shakespeare'i tiheda puuga, mis kasvab võimsana ja ebaühtlasena tuulte pöörises, kirjutab Voltaire: «Kui te hakkate vägistama tema olemust ja teda kärpima nagu puid Marly aedades, siis ta hävib.» Võrdlus puuga tuulte pöörises väljendab tabavalt Voltaire'i suhtumist Shakespeare'i. Tema jaoks kehastab inglise poeet loodust, kuid mitte klassitsistide kultiveeritud ja aretatud loodust, vaid loomulikku ja metsikut «loodust, mis kõneleb omaenda keeles ilma kunstlike lisanditeta».

Voltaire'i köitsid «looduse» ja «vabaduse» alged, mis kehastuvad Shakespeare'i teatris. Inimese loomulike õiguste ja vabaduse kaitsmine, võitlus poliitilise ja usulise rõhumise vastu, elu materiaalse ja meelelise stiihia rehabiliteerimine, mida ignoreeris eelnevate sajandite esteetika — kõik see moodustas tähtsa osa prantsuse valgustajate maailmavaates. Ent Shakespeare'i tegelased mitte üksnes ei köida Voltaire'i oma loomulikkuse ja vabadusega. Nad mõjuvad talle ka eemaletõukavalt, näivad talle isemeelsed, ohjeldamatud ja tsiviliseerimatud.

Voltaire ei saa omaks võtta ka Shakespeare'i kui reegleid ignoreeriva geeniuse loomingulist vabadust. Tema silmis on Shakespeare'i tragöödiate realism ja rahvalikkus, nende ainestiku reljeefsus ja rikkalikkus barbaarsuse avaldus, eksimine kunstilise mõõdutunde ja maitse vastu. Kõik see ei ole juhuslik.

Voltaire suhtub vabadusse teisiti kui Shakespeare. See johtub tema ajastust, kodanliku ühiskonna areneva tegelikkuse ajaloolistest kogemustest, kus ühe inimese vaba areng paratamatult kärbib teise vabadust ja huve. Seepärast ei ole Voltaire'i arvates ükski ühiskondlik kord võimalik ilma inimvabaduse teatud sunniviisilise või vabatahtliku piiramiseta. Ühiskonna ideaalne liige on Voltaire'i arvates see, kes on võimeline enesepiiramiseks ja oma egoistlike kirgede lämmatamiseks. Ei tohi unustada, et Prantsusmaa ees seisis revolutsiooniline võitlus, mis nõudis kangelaslikkust, oskust allutada oma huve ühiskondlikele eesmärkidele, distsipliini ja eneseohverdamist. Kõik see seletabki Voltaire'i kaksipidi suhtumist Shakespeare'i ning tema orientatsiooni prantsuse klassitsismi esteetikale ning kunstile. Kui Shakespeare on Voltaire'ile looduse kehastuseks, siis klassitsistlik kunst kehastab tema jaoks tsivilisatsiooni kõigi oma vooruste ja pahedega. Voltaire näeb tsivilisatsiooni pahesid, kuid ta peab seda ühiskondliku arengu kõrgeimaks astmeks ja jääb alati progressi laulikuks. Kõigele vaatamata eelistab Voltaire Shakespeare'i teatrile klassitsismi. Corneille', Racine'i ja Molière'i suuruse seostab Voltaire prantsuse absolutismi tsiviliseeriva osaga. «Enne Molière'i ei tuntud head komöödiat, samuti nagu enne Racine'i ei tuntud tõeliste kirgede väljendamise kunsti, sest alles sel ajal saavutas tsivilisatsioon oma arengu.» Klassitsismis köidab Voltaire'i ühiskondlik paatos, tegelaskujude oskus oma kirgi valitseda, kohusetundele alluda ning oma tegusid teiste inimeste huvidele kohaldada.

Erilise tähtsuse omistab Voltaire rangele ja selgele klassitsistlikule vormile. Selles näeb ta mõistusepärast organiseeritust, kirjaniku kunstilise tahte avaldust, mis võidutseb vahelduvate ja karmide elunähtuste üle.

Mõistes paljude klassitsismi reeglite kitsendavat mõju, peab Voltaire neid prantsuse luule jaoks hädavajalikeks. Reeglitest loobumine on tema arvates «samaväärne püüdega teha tsentraliseeritud riigikord anarhistlikuks». Kunstniku tõeline vabadus ei ole Voltaire'i arvates mitte reeglitest loobumises, vaid nende vabas valdamises, nii nagu inimese vabadus ei ole mitte omavolis, mitte vabanemises ühiskondlikest kohustustest, vaid valitsemises oma kirgede üle, selles, et ta toimib, nagu peab mõistlikuks ja õigeks. Seoses sellega kaitseb Voltaire ka klassitsistlikule tragöödiale kohustuslikku värsivormi. «Meie kirjanduse suurepärased teosed on saanud võimalikuks just tänu riimi pidurdavale mõjule ja meie värsiehituse erakordsele rangusele.»

Voltaire tuleb järeldusele, et inglise ja prantsuse teatrite väärtuslikke omadusi tuleks püüda ühendada. «Ma olen alati arvanud,» kirjutas Voltaire, «et Londoni ja Madriidi teatrites valitseva elava tegevuse õnnestunud ühendamine meie teatri elegantsi ja sündsusega võiks anda midagi täiuslikku.» Voltaire'i püüe leida ideaalne tasakaal Racine'i ja Shakespeare'i, distsipliini ja vabaduse, tsivilisatsiooni ja looduse vahel jäi aga saavutamata. Nagu teisedki XVIII sajandi mõtlejad ei suutnud ka Voltaire väljuda oma ajastu raamidest.

Vastuoluline suhtumine Shakespeare'i loomingusse kajastus Voltaire'i 30-ndate aastate dramaturgias. Ühest küljest väljendus see juba Voltaire'i pöördumises inglise dramaturgi kui uue ideede, kujude, süžeede allika poole, teisest küljest aga töötlustes, mille osaks said Shakespeare'i tragöödiate süžeed, ideed ja kujud Voltaire'i enda loomingus.

Erilist huvi pakuvad kaks Voltaire'i tragöödiat: «Caesari surm» (1735) ja «Zaïre» (1732). Esimene neist on «Julius Caesari», teine «Othello» töötlus.

«Caesari surm» («La Mort de César», 1735). Pole ime, et Voltaire pöördus Shakespeare'i «Julius Caesari» poole. Rooma süžee, kangelaslik ja poliitiline paatos lähendasid seda draamat prant-

suse klassitsistlikule tragöödiale. Eriti lähedastena prantsuse klassitsistlikele tragöödiatele näisid Voltaire'ile Corneille' Roomaainelised tragöödiad. Mitte asjata ei asetanud Voltaire ühes «Caesari surma» kallal töötamise ajast pärinevas kirjas Corneille' ja Shakespeare'i nimesid kõrvuti. Kuid see on asja üks külg. Niisama tähtis on ka teine. Huvi Shakespeare'i Rooma kroonika vastu ei tekitanud Voltaire'is üksnes selle sarnasus Corneille' näidenditega, vaid ka nende erinevus: Voltaire'i köitis «Julius Caesaris» peituv absolutismivastane paatos ja türannidevastase võitluse vaim. Tähelepanuväärne on ka asjaolu, et oma draama sisu ammutas Voltaire Shakespeare'i tragöödia esimesest kolmest vaatusest, valides ainult Caesari tapmise episoodi (siit ka pealkiri «Caesari surm»), milles vabaduse ja võitluse teemad kõlavad kõige jõulisemalt.

Jättes kaks viimast vaatust kõrvale, muudab Voltaire oluliselt Shakespeare'i draama mõtet. Voltaire'i tragöödia ei lõpe Brutuse hukkumisega ja absolutismi võidutsemisega Roomas, vaid Caesari surmaga, türanni hukkumisega. Selline lõpp tähendas muidugi ajaloolisest tõest taganemist. Kuid «Caesari surm» ei olegi ajalooline draama. Nagu ka paljudes Shakespeare'i teostes, on Rooma süžee siin kaasaegsete probleemide omapäraseks peegliks, nende üldistuseks.

Rooma ajaloo kujutamisel toob Shakespeare esile oma ajastu, s. o. hilisrenessansi kibedad ajaloolised kogemused, kui purunes vabaduse maailm ja võitis absolutistlik türannia. «Julius Caesaris» kõlab Shakespeare'i kogu hilisema loomingu tähtsaim motiiv: isiksuse kokkupõrge temale vaenulike ajalooliste jõududega.

Voltaire'i ajaloolised kogemused ja ajalooline perspektiiv on teistsugused ning ta ei tee absolutismi paratamatust võidust Roomas nii laiahaardelisi järeldusi. Selles mõttes pakub huvi Rooma ja Inglismaa ajaloo kõrvutamine «Filosoofilistes kirjades», mida Voltaire kirjutas samal ajal kui tragöödiad. «Kodusõdade tagajärjeks Roomas oli orjus,» kirjutas Voltaire, «Inglise mässu tulemuseks aga vabadus.» Rooma ajaloos huvitab Voltaire'i see, mis seob Rooma kodusõdu Inglise revolutsiooniga, mitte aga see, mis neid lahutab. Shakespeare'i tragöödias on talle seepärast oluline mässu teema, türanniavastase võitluse teema, mitte aga vabaduse lämmatamine ja Brutuse paratamatu lüüasaamine. «Caesari surm» jääb seesmiselt lõpetamata. Seevastu võidab teos revolutsioonilise paatose, ajaloolise optimismi ja usu poolest vabaduse võidusse.

Voltaire'i erinevus Shakespeare'ist sellega veel ei piirdu. See puudutab ka traagilise ja heroilise üldist kontseptsiooni. Siin ilmneb Voltaire'i seos prantsuse klassitsismi traditsioonidega, Corneille' teatriga. Voltaire tajus seda selgesti ja oma kirjas abee Asselinile ütles, et tema tragöödiat analüüsides tuleb kõrvutada kahte stiili, inglise ja prantsuse oma.

Shakespeare'ile on ajaloo areng ise traagilise allikaks. Voltaire'ile aga, kes on tulvil valgustuslikku optimismi, usku tulevikku, mõistuse võitu, ei ole ajaloo arengus traagilist tähendust. Tema tragöödiate kollisioon peab seetõttu radikaalselt muutuma. Erinevalt Shakespeare'ist on «Caesari surma» aluseks legend, nagu oleks Brutus Caesari poeg, ja draama traagiline konflikt tekib nagu klassitsistlikus teatriski peategelase hinges toimuvast kokkupõrkest isikliku ja ühiskondliku alge: ühiskondliku kohusetunde ja loomuliku isasse kiindumuse vahel.

Konflikt kire ja kohusetunde vahel muutub «Caesari surmas» dramatismi allikaks. Väljaspool seda konflikti kaotab kohusetunnegi igasuguse mõtte, sest Voltaire'ile on kangelasliku iseloomu vältimatuks tingimuseks võime tõusta kõrgemale oma isiklikest huvidest ja kirgedest. Shakespeare'i Brutus ja teised vandeseltslased, kes ei tundnud veel vastuolu isikliku ja ühiskondliku vahel ega eraldanud oma huvisid ja sümpaatiaid poliitilistest ülesannetest ning põhimõtetest, polnud Voltaire'ile küllalt kangelaslikud ja üllad. Töödeldes «Julius Caesari» süžeed, annab Voltaire oma tegelaskujudele abstraktsema ja ühekülgsema iseloomu.

See ilmneb eelkõige Brutuse kujus. Shakespeare näitab Brutust foorumil ja ka perekondlikus ringis. Me näeme tema loomuse erinevaid külgi, mis muudavad tema kuju draamas eluliseks, avaraks ja mitmepalgeliseks.

«Caesari surmas» puuduvad Brutusel inimlikud jooned, ta on ainult Rooma riigi kodanik. See tuleneb tema iseloomu käsitlusest Voltaire'i tragöödias: Brutuse kangelaslikkus seisnebki oma nõrkuste mahasurumises, iseenda ületamises. «Mulle aitab mu kohusest,» räägib ta enda kohta, «kõik muu ei loe midagi.»

Niisama olulised muudatused toimuvad ka Caesari kujus. Kui Shakespeare'i draamas on talle omased inimlikud nõrkused (argus, ebausk, auahnus), siis Voltaire'i tragöödias saab ta absolutismi põhimõtte abstraktseks kehastuseks.

Võib-olla nähtub Voltaire'i erinevus Shakespeare'ist kõige iseloomulikumalt just seal, kus ta on Shakespeare'ile kõige lähemal ja kus vahe piirdub ainult mõttevarjunditega. Cassiuse viimast kõnet võib hõlpsasti käsitleda lihtsalt Brutuse kõne ülevõtmisena Shakespeare'ilt. Tegelikult ei ole aga asi hoopis nii. Shakespeare'i Brutus räägib oma isiklikust suhtumisest Caesarisse: ta armastab Caesarit,. imetleb teda, kuid Caesar on võimuahne ning pälvib surma. Voltaire'i Cassius räägib vabadusest üldse, vihavaenust türannide vastu jne. Voltaire'i tegelast innustavad ainult üldised põhimõtted, kõik isiklik jääb tema puhul tagaplaanile.

Teistsugune arusaamine traagilise ja kangelasliku ideest nähtub juba Voltaire'i draama vormis. Et peamine konflikt kandub üle kangelase hinge, siis pole Voltaire'il tarvis laia ajaloolist tagapõhja, mis etendab nii tähtsat osa Shakespeare'i teostes. Nii on «Julius Caesari» 35 tegelase asemel Voltaire'i draamas neid

ainult kaheksa. Teine probleemiasetus «Caesari surmas» nõuab ka kolme ühtsuse seadusest kinnipidamist. Tõepoolest, kuidas oleks Shakespeare saanud kinni pidada aja ühtsuse nõudest, kui tal oli oluline näidata ajaloo arengut ennast, kuna selles peitus tema draama traagilisus. «Caesari surma» sisu nõudis aga, et aeg draamas oleks võimalikult kokku surutud. Traagilise konflikti pinge tekib siin seetõttu, et samal päeval ja tunnil, kui Brutus otsustab türanni hävitada, saab ta teada, et Caesar on tema isa. Me peatusime sel näitel, kuna sellest selgub, et klassitsismi järgimine ei tähenda Voltaire'ile mitte ainult traditsioonide jätkamist. See avaldub juba tema dramaturgia sisus ning on juurdunud sügaval kirjaniku maailmavaates.

«Zaïre» (1732). Teist külge Voltaire'i huvist Shakespeare'i vastu väljendab tema tragöödia «Zaïre». Sellest räägib juba Voltaire'i pöördumine «Othello» poole, milles sotsiaal-ajaloolised probleemid ei avaldu nii selgesti ja kus vahetuks teemaks on Othello armastus Desdemona vastu.

«Zaïre» on samuti armastustragöödia, esimene sellesarnane Voltaire'i teatris. «Lõpuks ma riskisin kujutada armastust,» kirjutas Voltaire, «kuid see pole ei galantne ega prantsuse armastus.» See Voltaire'i märkus näitab, et tema uue draama allikaks on jällegi Shakespeare'i looming. «Kaunis tragöödia Veneetsia maurist» oli Voltaire'ile hästi tuttav ning köitis juba ammu tema tähelepanu.

«Zaïre'i» sisuks on Jeruusalemma sultani Orosmane'i armastus oma vangi, noore prantslanna Zaïre'i vastu. Nende armastuse teele tuleb hulgaliselt takistusi. Jeruusalemma naaseb prantsuse rüütel Nérestan, et osta välja kümme Orosmane'i vangipõlves vaevlevat prantslast, nende hulgas Zaïre'i ja Jeruusalemma ristirüütlitest kuningate järeltulijat Lusignani. See toimub ajal, mil Zaïre peab Orosmane'i naiseks saama, et tema krooni jagada. Zaïre keeldub algul Nérestanile järgnemast, kuid kui Lusignan tunneb temas ja Nérestanis ära oma kadunud lapsed ja surres nõuab, et Zaïre jääks oma jumalale truuks, annab viimane surijale vande jääda ustavaks ristiusule ja lahkub Orosmane'ist. Sellest hetkest saab draama keskseks konfliktiks Zaïre'i sisemine võitlus religioosse kohusetunde ja armastuse vahel Orosmane'i vastu. Kuid erinevalt klassitsistliku tragöödia tegelastest ei hukku Zaïre selle hingelise võitluse tagajärjel. Ta sureb oma armastatu käe läbi, kes toimunust teadmata saab juhuslikult kätte Nérestani kirja ja, kahtlustades Zaïre'i petmises, armukadedushoos torkab ta surnuks.

Juba draama süžee lühikokkuvõttest nähtub, et nagu «Caesari surmas», nii ristusid ka «Zaïre'is» kaks Voltaire'i 30-ndate aastate dramaturgia allikat: Shakespeare'i looming ja prantsuse klassitsistlik teater.

Shakespeare'i mõju on eriti märgatav Orosmane'i kujus. Nagu

Othello, nii on ka Orosmane tugev, terviklik ja õilis loomus, kes isegi oma vaenlastesse sisendab lugupidamist. Oma suhteid Zaïre'iga püüab Orosmane rajada täielikule vastastikusele usaldusele, siirusele ja õiglusele. Zaïre'i «truudusemurdmises» solvab teda kõige enam pettus, reetlikkus, näiline vooruslikkus ja puhtus. Ta oleks ehk valmis andestama truudusemurdmisegi, kui Zaïre oleks talle ausalt ja otsekoheselt tunnistanud, et armastab teist. Surmates Zaïre'i, mõistab Orosmane nagu Othellogi naise üle kohut. Seepärast ei kahetsegi Orosmane pärast tapmist oma tegu, kuni saab teada, et ta on eksinud ja et Zaïre on süütu.

Voltaire'i tragöödia keskseks kujuks pole Orosmane, vaid Zaïre, ja see muudab kogu draama mõtte. Lõhestatud hingevõitluses armastuse ja usu vahel, seisab Zaïre lähemal Racine'i tegelaskujudele kui Desdemona terviklikule loomusele, kuigi tema armastuses ja kurvas saatuses on palju ühist Shakespeare'i kangelannaga. Oleks aga suur eksitus mitte näha tohutut erinevust Zaïre'i ja klassitsismi tegelaste vahel. Erinevalt Racine'i tegelastest tajub Zaïre oma armastuse seaduspärasust. Armastus näib talle loomulik, mõistetav ja kaunis. Juba draama alguses räägib Zaïre, kui vähe loeb talle usk. Mis tähtsus on sellel, et Orosmane on muhameedlane, kas see määrab tema olemuse, kas ta kangelaslikkus, avameelsus, tunnete siirus ja sügavus sõltuvad usust?

Konflikt usu ja armastuse vahel tekib Zaïre'i hinges alles kolmandas vaatuses. Vastuolu ei teki temas religioosse kohusetunde mõjul (seda pole Zaïre'il tegelikult tragöödia lõpuni), vaid pärast seda, kui ta kaastundest sureva isa vastu annab tõotuse jääda ustavaks ristiusule ja loobuda Orosmane'i armastamast. On iseloomulik, et see pole seesmine põhjus, mis takistab Zaïre'i oma tunnete järgimast, vaid tema tõotus, s. t. väline ajend. «Kas armastus või usk, kuid vande olen andnud,» hüüab ta ahastuses. Oluline on stseen Nérestani ja Zaïre'i vahel (III vaatus, 2 pilt). Zaïre'ile tunduvad Nérestani religioossed põhimõtted mõttetud, ebainimlikud ja julmad, ta ei suuda neisse uskuda ega tunnistada oma armastust patuks. Kartmatult ütleb ta vennale: «Löö mind, kuid sultanit armastan.» Ainuüksi isa mälestus ja tunded venna vastu sunnivad Zaïre'i oma usule truuks jääma. Kolmanda vaatuse viimases monoloogis ilmneb aga, et Zaïre ei suuda ikkagi loobuda oma õnnest Orosmane'iga («Kuid armastab mind Orosmane ja muu kõik meelest läinud»). Usk pole tema armastusele sisemiseks, vaid üksnes väliseks takistuseks. Seepärast räägibki Zaïre kohuse ränkusest ning Orosmane valdab kõiki ta tundeid ja mõtteid: «Ma ainult teda näen, mu hing on õnnest hurmunud, sest tean, vaid minusse ta armunud.» Isegi siis, kui ta näib olevat lõplikult otsustanud Orosmane'ist lahkuda, kohutab teda kõige enam mõte, et Orosmane teda ei armasta.

Tragöödia lõpplahendus ei ole selle sisemise konflikti lahenduseks, see saabub ootamatult ja juhuslikult. Selline lahendus kut-

sus sageli esile tõsiseid etteheiteid, samal ajal aga väljendab see draamas olulist mõtet. Lahenduse juhuslikkus nagu ütleks vaatajale ja lugejale, et tegelase hukkumiseks ei ole mõistusepärast vajadust, nagu see oli XVII sajandi tragöödiates, näiteks Corneille' ja Racine'i teostes, et Orosmane ja Zaïre hukkusid arusaamatuse, eksituse, eksiarvamuse tagajärjel. Seda tuleb mõista laiemas mõttes: Voltaire'ile pole eksituseks ainult Orosmane'i armukadedus. Ekslikud on ka need usulised normid, millest Zaïre oma armastusest loobumise hinnaga on valmis kinni pidama. Draama tegelased oleksid võinud ja pidanuksidki õnnelikud olema, ainult miski võlts ja mõistmatu takistas neid selles. Niisugune on Voltaire'i lahenduse mõte. Selle poolest erineb «Zaïre» oluliselt XVII sajandi tragöödiatest. Mitte asjata ei nimetanud Rousseau, kes kritiseeris klassitsistlikku teatrit, «Zaïre'i» võluvaks näidendiks, tajudes selles endale lähedast tundelisuse paatost ja «loomuliku inimese» õiguste kaitsmist. Voltaire ise vastandas «Zaïre'i» Corneille' «Horace'ile», klassitsistliku tragöödia musternäidisele. *«Qu'il mourût* (Parem, kui ta sureks),» kirjutas ta, «oleks kohatu «Zaïre'is», *«Vous pleurez,* Zaïre (Te nutate, Zaïre)» oleks tundunud häbematuna «Horace'is».»

Kodanikukohust näidatakse Corneille' tragöödias kui kõrgeimat väärtust elus, mille ees kõik muu peab tagaplaanile jääma. «Zaïre'is» haarab eelkõige aga see, et tunnistatakse inimese õigust õnnele. See lähendab Voltaire'i tragöödiat Shakespeare'i «Othelloga». Inglise dramaturgi humanistlik paatos vastas Voltaire'i mõttelaadile ja tema võitlusele «vana korra» vastu.

Teisest küljest aga avaldub siin Voltaire'i erinevus Shakespeare'ist. Kogu oma inimlikkuse juures on Shakespeare'i tegelased suurejoonelised üldistused, nad koondavad endasse kõik ühiskondliku arengu vaimsed rikkused ning väljendavad oma isiklikus saatuses ja hingelistes kokkupõrgetes suuri ajaloolisi nihkeid. Zaïre aga on hoopis teist laadi naisekuju, kes paljuski on piiratud isikliku elu kitsaste raamidega. Ta on pigem õnnetu kui suursugune, pigem liigutav kui ülev, ta ei seisa selle olukorra kõrgusel, millesse elu on teda asetanud. Seepärast kaebabki ta õnnetuste üle, mis teda tabavad ja millega ta ei suuda võidelda. Zaïre seisab lähemal keskmisele inimesele tulevases kodanlikus draamas kui Shakespeare'i või Racine'i naiskujudele.

Traagilise kangelase iseloomu muutumisega, tema lähenemisega keskmisele inimesele muutub ka kogu tragöödia esteetiline kontseptsioon: rahulik traagiline vaatlus, mis on iseloomulik klassitsismi teatrile, asendub vaataja aktiivse emotsionaalse kaasaelamisega. Huvitavad on kellegi kaasaegse mälestused ühest esimesest «Zaïre'i» etendusest: «Hetkel, mil Orosmane valmistus pistodaga Zaïre'i lööma, hakkas üks noor daam, kes juba enne oli avaldanud tugeva erutuse tundemärke, valjusti nutma. Nähes ülestõstetud pistoda, hüüdis ta «Zaïre, Zaïre!» ja vajus

kramplikult nuttes kokku. Ta valjud nuuksed katkestasid mitmeks minutiks etenduse.»

XVII sajandi teatris poleks selline vastuvõtt tragöödiale mõeldav olnud. See sai võimalikuks ainult seetõttu, et kadus vahemaa vaataja ja tegelase vahel ning klassitsistliku tragöödia kõrge stiil laskus lihtsa inimliku intiimsuse pinnale. «Mulle näis vajalikuna,» kirjutas Voltaire, «täita intiimse õrnuse ja kergusega seda näidendit, mille tegevus tervikuna põhineb tunnetel. Ärge heitke mulle ette mu lüüra keelte nõrgenemist, selle helid tunduksid teravad, kui ma tahaksin neid praegu tugevamaks teha.»

Sellega on seotud ka Voltaire'i loobumine mütoloogilisest süžeest, mis enam ei vasta tema tegelaste laadile ja iseloomule. Voltaire püüab oma tragöödiates luua kohalikku koloriiti. Nii kujutab ta «Zaïre'is» türgi ja prantsuse kombeid, teistes näidendites aga indiaanlaste ja hispaania tavasid («Alzire»), mauri kombeid («Zulime»). Voltaire ise omistas sellele uuendusele suurt tähtsust ja pidas seda oluliseks muutuseks klassitsistlikus poeetikas. Nimelt seetõttu näis «Zaïre» talle «kõige ebatavalisema näidendina meie laval».

Soov vaatajat liigutada, tema pisaraid esile kutsuda sai kirjaniku peamiseks kunstiliseks eesmärgiks. Süžeega võrreldes näib täiuslik vorm talle nüüd millegi teisejärgulisena. «Näidendi edu kätkeb süžees,» rääkis Voltaire. «Kui süžee ei ole huvitav, siis ei taga teosele menu ka Vergiliuse või Racine'i värsid ega Corneille' suurepärased tiraadid.» Voltaire püüab forsseerida dramaatilisi situatsioone, teravdada intriigi, ta taotleb mõjukaid lavalisi efekte. Seda võis märgata juba «Caesari surmas», kus Caesar tapetakse peaaegu vaatajate silma all: «lava tagumine osa avaneb ja liktorid kannavad üle lava Caesari surnukeha, mis on kaetud verise toogaga». Need silmale mõeldud efektid tugevnevad veelgi «Zaïre'is». Eespool oli juba juttu sellest, millist muljet avaldas vaatajatele peategelase tapmise stseen.

Klassitsistliku vormi kitsad raamid ahistavad paiguti Voltaire'i, mis põhjustab üksikute situatsioonide kuhjamist ja olukordade ebatõenäosust.

Kõigile klassitsismi poeetikast kõrvalekaldumistele vaatamata jääb Voltaire'i tragöödia siiski selle kirjandusvoolu raamidesse.

«Zaïre'is» säilib klassitsistlikule tragöödiale omane kokkupõrge armastuse ja kohusetunde vahel peategelase hinges. Ehkki selle konflikti lahendus on Voltaire'il teine kui XVII sajandi teatris (draama idee on inimese õigus õnnele), on oluline siiski see, et tragöödia keskseks kujuks pole mitte terviklik Orosmane, vaid sisemistest vastuoludest lõhestatud Zaïre. Oma naistegelases hindab Voltaire protesti usuliste eelarvamuste vastu, võimet isiklikest kirgedest üle olla ja toimida vastavalt üllamatele kõlbelistele ees-

märkidele. Zaïre'il puudub «loomuliku inimese» egoism ning ta jääb kõigis oma tegudes ja suhtumistes ühiskondlikuks, tsiviliseeritud inimeseks. Selles suhtes sarnaneb ta Racine'i naiskujudega. Armastusest Orosmane'i vastu on Zaïre valmis loobuma seetõttu, et ta abielu võib venda solvata ja surijale isale haiget teha. Zaïre on ühteaegu nõrk naine ja kangelane, kes on võimeline enesesalgamiseks ja ohverdamiseks. Ta kaitseb inimõigusi ja on kodanikuvooruste musternäidis.

«Muhamed». Voltaire'i dramaturgia tippsaavutuseks ja tema kõige kirikuvastasemaks näidendiks on tragöödia «Fanatism ehk Prohvet Muhamed» («Le fanatisme ou le Mahomet le prophète», 1740).

Muhamedi usu varal püüab Voltaire näidata, et igasugune usk toetub pettusele, tõrkumatule kuulekusele, inimmõistuse ja vabaduse mahasurumisele.

Kes uskuda ei suuda, olgu vait
ja kuulekalt ta täitku kombeid vaid

— selline on Muhamedi põhimõte.

Kui Voltaire kujutab Muhamedis prohvetit, kellele usk on isiklike auahnete ja kuritegelike eesmärkide saavutamise vahendiks (ühes oma kirjadest nimetab Voltaire Muhamedi «mõõgaga Tartuffe'iks), siis tema õpilase, kasvandiku ja poolehoidja Séïde'i kujus kehastab Muhamedi poolt petetud rahvamasse.

Séïde on Muhamedile piiritult ustav, usub temasse pimesi ja tapab pikemalt kaalutlemata Meka valitseja, ausa, õiglase ja humaanse Zopire'i. Olukorra muudab veelgi keerukamaks asjaolu, et Zopire osutub Séïde'i isaks, mida viimane ise ei tea, sest Muhamed on ta lapsena röövinud ja üles kasvatanud. Séïde'i looga näitab Voltaire, kui kardetav on usuline fanatism, mis tõukab inimese kuritegudele ja neid jumala nimel õigustab. Tragöödia sisu on aga laiem.

Séïde on umbes samasuguses olukorras kui prantsuse klassitsistliku tragöödia tegelased. Ta peab tapma oma isa. Seda nõuab temalt kohusetunne religiooni vastu, millesse ta usub, kohusetunne Muhamedi kui riigi valitseja vastu, keda ta teenib. Kuid looduse hääl, südame hääl sunnib teda kõhklema ja piinlema. Teadmata, et Zopire on tema isa, tunneb Séïde tema vastu vaistlikku sümpaatiat ega suuda teda kuidagi tappa. Kohusetunne võidab temas siiski loomuliku kaastunde, mida ta peab väärituks nõrkuseks. Moraalinormid, mis tõukavad Séïde'i kuriteole, moodustavad klassitsistliku tragöödia tegelase käitumise kõlbelise aluse, kellele oma loomuse, oma südame hääle mahasurumine on suurima vooruse, mehisuse ja kangelaslikkuse väljenduseks. Séïde tajub, et just need moraalinormid tõukasidki ta kuriteole. Ta hüüab õudusega:

Ju lapsepõlvest alates meil au
ja usku, kohustust ning ustavust
moraalisambaiks peeti, aga nüüd
kõik see mind pattu sundis tegema.

Loomuliku südamehäälе, «looduse püha seaduse» vastandab Voltaire vana ühiskonna moraalile, mis põhineb mõistmatu ja loomuvastase ühiskondliku korra sünnitatud fanatismil. Oma tragöödia konflikti määratleb ta kui looduse ja ebausu kokkupõrget. Sellega jätkab «Muhamed» «Zaïre'i» ja teiste 30-ndatel aastatel Shakespeare'i mõju all kirjutatud tragöödiate teemat.

Asi ei seisnud üksnes selles, et Voltaire'i valgustuslik ideoloogia oli vana korra kõlblusnormidele võõras. XVIII sajandil elasid need normid ise üle sügavat kriisi. Ametliku asketismi- ja alandlikkuseõpetuse teiseks küljeks oli aadelkonna ladviku loobumine mis tahes kõlbelistest põhimõtetest ja egoistlike huvide tunnistamine inimese käitumise ainsaks aluseks. See leidis kajastust ka tragöödia peategelases.

Kritiseerides Muhamedi religioosset moraali, näitab Voltaire Muhamedi ennast inimesena, kel puudub igasugune religioon ja moraal. Ta ei tunnista midagi peale isikliku egoistliku huvi. («Sinu jumal on sinu isiklikud huvid,» ütleb ta Zopire'ile), ning ta ei peatu millegi ees, et oma auahneid eesmärke saavutada. Kõik on lubatud — selline on Voltaire'i peategelase deviis.

Suur tähtsus draamas on Zopire'i kujul, kes jutlustab mõistuse, sallivuse ja humaansuse usku, Voltaire'i enda sõnade järgi «loomulikku usku». Zopire'i põhimõtted, mis ühendavad inimlikkuse ülla kohusetäitmisega, on seevastu vastuolus niihästi Muhamedi barbaarse usuga, mis on vaenulik inimese väärikuse, vabaduse ja loomulike kiindumuste, tema olemuse suhtes, kui ka Muhamedi ateismiga, mis Voltaire'i silmis «saab alati voorustele saatuslikuks». Zopire'i «loomulik usk» on tegelikult moraali sünonüümiks. («Loomuliku usu all,» kirjutas Voltaire, «mõistan ma inimestele ühiseid kõlbluse põhimõtteid».) Oluline on aga see, et kõlblus pole Voltaire'ile mõeldav ilma jumalata. Ühiskondlikud ja kõlbelised alged on tema arvates suletud ideaalsesse kesta ja omandavad seetõttu usulise varjundi. Nagu juba märgitud, lähtub Voltaire kõigis oma tõlgendustes kodanliku ühiskonna arenevate suhete ajaloolistest kogemustest. See on ühiskond, kus vanad sotsiaalsed suhted on lagunenud ja kus võimutseb egoistlike huvide anarhia ning üleüldine kõikide võitlus kõigi vastu.

Muhamed ise on see, kes ta on, selle lagunemise tõttu. Huvitav on juba tema elulugu. See on mehe lugu, kes on tõusnud alamatest kihtidest ning «võlgneb kõige eest tänu vaid iseendale, mitte millegi eest oma esivanematele» (nagu räägib temast tragöödias Octare). Muhamed on suure kunstilise üldistusega loodud kuju, temas on ühendatud kiriku fanatism ja silmakirjalikkus, feodaalse ladviku amoraalsus ja uue tärkava kodanliku maa-

ilma künism. «Muhamedi, seda fanaatikut, vägivallatsejat, petist, inimsoo häbiplekki, inimest, kes äritsejast sai prohvetiks, kujutan ma seadusandjana ja monarhina,» kirjutas Voltaire.

Tragöödia ei lõpe paratamatusele alistumisega, vaid lõikava dissonantsiga nagu «Zaïre'gi»: Muhamedi võiduga ja süütute tegelaste, halvasti korraldatud maailma ohvrite Séïde'i, Palmire'i ja Zopire'i surmaga. Sellele vaatamata läbib teost valgustuslik optimism. Kujutades rahvast harimatu massina, kes pimesi usub Muhamedi, näitab Voltaire Séïde'i kujus, et inimeses peituvad head ja kõlbelised alged peavad võidule pääsema. Finaalis hakkab Séïde kõike mõistma ja, mis veelgi olulisem, see mõistmine ei vii teda alistumisele (nagu tavaliselt vanades tragöödiates), vaid mässule, ülestõusule, võitlusele. Kui Séïde saab teada Muhamedi kuritegudest, muutub ta viimase kõige ustavamast õpilasest ja pooldajast tema kõige vihasemaks vaenlaseks ning ässitab rahva tema vastu. Voltaire väljendab oma usku mõistuse ja õigluse võidusse, rahva võimesse kõike mõistma hakata ja astuda võitlusse oma rõhujate vastu.

Rahval on «Muhamedis» tähtis osa, tema toetusest sõltub lõppkokkuvõttes võitluse tulemus, kuid rahvas esineb tragöödias pigemini Muhamedi ja Zopire'i vahelise võitluse objektina kui iseseisva ajaloolise jõuna.

Peamiseks konfliktiks tragöödias ei ole seepärast mitte Muhamedi ja Séïde'i kokkupõrge, vaid ideeline kahevõitlus Muhamedi fanatismi põhimõtete ja barbaarse usulise sallimatuse ning Zopire'i «loomuliku usu» humaansuse ja sallivuse põhimõtete vahel.

See on seletatav asjaoluga, et usku kritiseeritakse «Muhamedis» «valgustatud mõistuse» seisukohalt. Religiooni allikat ei näe Voltaire mitte rahva majanduslikus ja sotsiaalses orjuses, vaid tema teadlikus petmises ning harimatuses. Voltaire rajab kõik oma lootused valgustusele, arvates, et ainuüksi õigete seisukohtade propageerimisega on võimalik hajutada usulisi eelarvamusi.

«Muhamed» on Voltaire'i teatri täiuslik valgustustragöödia, kus nii tegevuse areng kui ka karakterid tulenevad filosoofilisest ideest. Nii ei ole Muhamedi silmakirjalikkus ja julmus ega Zopire'i humaansus ja kõrge kõlbeline teadvus mitte lihtsalt isiklikud omadused, nende tegelaste iseloomujooned, vaid nad väljendavad usku, mida nad jutlustavad, maailmavaateid, põhimõtteid ja ideid, mida nad kaitsevad ja toetavad.

Filosoofilisele ideele ja selle loogikale on allutatud kogu süžee-arendus. Tragöödia idee avaldub juba selle pealkirjas («Fanatism ehk Prohvet Muhamed»), ning igal episoodil on mingi filosoofilise argumendi osa, mis peab midagi tõestama või ümber lükkama. See ei tähenda aga, et Voltaire'i draama köidab üksnes vaataja või lugeja mõtteid. Nii näiteks mõjub Zopire'i tapmise stseen väga emotsionaalselt, kuid selle tähtsus seisab ikkagi

muus: ta näitab vaatajatele, kui kardetavad on fanatism, pime usk, võimetus iseseisvalt mõelda ning millistele kuritegudele võib usk inimese tõugata. Muidugi ei avaldu kirjaniku mõte igas episoodis üksnes Voltaire'i, vaid mis tahes kirjandusteoses. Kuid antud juhul on jutt millestki muust. Shakespeare'il näiteks peitub Desdemona tapmises samuti tähtis mõte, kuid siin on mitmed põhjused ja motiivid nii keerukalt omavahel seotud, et neid pole võimalik ühele konkreetsele ideele taandada, ilma et tervik selle all oluliselt kannataks. Voltaire'il sellist mitmetähenduslikkust ei ole. Zopire'i tapmise stseenist võib hõlpsasti välja lugeda selle taga peituvat mõtet, mis on täiesti selge ega võimalda mitmeti tõlgendamist. Asi seisab selles, et erinevalt Shakespeare'ist ei tugine Voltaire'i kuju elule, vaid kirjaniku vaadetele, muutudes seetõttu kindlamaks ja selgemaks, ühtaegu aga ka ühekülgsemaks, minetades elulise täiuse ja värvikülluse. Selline kujutamisprintsiip kuulub kirjaniku kunstilise eesmärgi hulka, kuna Voltaire taotles alati, et tema tragöödia sisaldaks vaataja jaoks mingit moraali, õppetundi või manitsust. «Ma olen alati mõelnud,» kirjutas Voltaire, «et tragöödia ei tohi olla lihtsalt vaatemäng, mis küll liigutab, kuid ei paranda südameid. Milleks on inimestele vaja antiikkangelase kirgi ja õnnetusi, kui nad ei ole neile õpetuseks.»

Voltaire ja kodanlasedraama. 60-ndatel aastatel hakkas Voltaire'i esteetikale ja dramaturgiale mõju avaldama Diderot' realismiteooria, mis kajastas uut etappi kolmanda seisuse võitluses. Diderot' esteetika vastas paljuski Voltaire'i omale. Teda köitis Diderot' suhtumine teatrisse kui uute ideede propageerimise tribüünisse, Diderot' nõue, et lavateos oleks lihtne, loomulik ja emotsionaalne ning et lavastus annaks midagi ka silmale, ei mõjuks mitte ainult vaataja mõistusele, vaid ka tunnetele.

Diderot' mõjul valib Voltaire oma tragöödiate tegelasteks «kõige lihtsama seisuse esindajad», järgides sellega tähtsat põhimõtet kodanlasedraama uues žanris, mida Diderot püüdis kindlustada prantsuse laval. Oma näidendit «Geberid» («Les Guèbres») nimetas Voltaire rohkem kui kodanlasenäidendiks, kuna selle tegelased ei ole «armunud printsid ega kire kütkeis printsessid», vaid «aednik, neiu, kes oma kätetööga isa aitab, kaks sõjameest, kellest üks on väikse piiriäärse kindluse garnisoni ülem, teine aga teenib seal leitnandina».

Voltaire ei loobunud siiski klassitsistlikust esteetikast. Peamist kodanlasedraamas, kodanlase igapäevase elu tõsist, traagilist kujutamist, ei suutnud ta omaks võtta. «Muidugi,» möönis Voltaire, «ka lihtrahvaga võib traagilisi asju juhtuda, kuid need ei avalda sellist muljet kui valitsejate õnnetused, kelle saatus on tihedalt seotud kogu rahva saatusega.» Voltaire oli kindlalt veendunud, et tragöödia peab kujutama rahvuse ja rahva saatust. Ühe inimese elu aga, kui kurb ja vilets see ka ei ole, ei saa tragöödia

sisuks olla. Voltaire'i enda näidendeis puudub kodanlasedraamale omane isikliku elu poetiseerimine, isegi siis, kui neil näib olevat üsna tihedaid kokkupuuteid Diderot' poeetikaga. Poliitiline ja filosoofiline probleem aga mängib Voltaire'i näidendites peamist, otsustavat osa. Nii ei ole «Geberite» keskpunktis mitte tegelaste isiklikud saatused, vaid võitlus fanatismi, sallimatuse, feodaalse õigusemõistmise ja absolutistliku omavoli vastu.

Voltaire'ile jääb täiesti võõraks ka Diderot' püüe maksimaalselt lähendada kunsti igapäevasele elule, tuua draamasse argipäevast koloriiti, teha lava võõrastetoaks, mille neljas sein on avatud ning kus näitlejad käituvad ja kõnelevad nii, nagu nad käituvad ja kõnelevad tavalises elus. Voltaire tunnetab teravalt kodanliku elu proosat ja püüab kunstile omase abstraktsiooniga sellest kõrgemale tõusta. Kodanlasedraama realismile vastandab ta klassitsismi kunstiprintsiibid kui elu idealiseerimise ja esteetiseerimise vahendi. Seepärast on teater Voltaire'i jaoks eriline tinglik maailm üldistatud kujudega, liialdatud kirgedega, õilsamate ja üllamate tunnetega. Tema tragöödiate tegelastel puuduvad konkreetsed olustikulised ja ühiskondlikud jooned ning nad kujutavad endist mingit klassitsismi vaimus antud ideaalset näidet «inimesest üldse».

Ajalugu ise lahendas Voltaire'i ja Diderot' vaidluse. Diderot' esitatud realismiprintsiibid, tema püüded haarata kodanliku elu proosat osutusid äärmiselt viljakaks kunsti edasisele arengule. Samal ajal ei tohi unustada ka osa, mida etendas klassitsism XVIII sajandi kunstis. Revolutsioonilised ülesanded nõudsid kangelaslikkust, mida ei suutnud kasvatada kodanlasedraamas kujutatud omaniku ilmetu elu. Kodanliku ühiskonna eestvõitlejale oli klassitsism kangelaslikuks enesepettuseks, mis Marxi sõnade järgi lubas neil «varjata iseendi ees oma võitluse kodanlikult piiratud sisu, ja hoida oma vaimustust suure ajaloolise tragöödia kõrgusel».*

Poeemid. «Henriaad» («La Henriade», 1728). Voltaire'i kirjanduslikus pärandis on dramaturgia kõrval tähtis koht žanrilt mitmekesisel luulel.

Voltaire püüab luua rahvuskangelasliku epopöa. Ta kirjutab «Henriaadi», poeemi Prantsuse kuningast Henri IV-st. Kujutades kodusõdade ajastut, näitab Voltaire, milliseid kohutavaid hädasid toob endaga kaasa anarhia, usuline sallimatus ja kiriku fanatism. Poeemi peategelase Henri IV-ga loob ta aga valgustatud monarhi, rahva kuninga, kroonitud filosoofi ideaalkuju.

Voltaire'i kaasaegsed hindasid poeemi kõrgelt, kuid ükski teine kirjaniku teos pole nii aegunud kui «Henriaad». Tänapäeval tundub see meile kunstliku, mõistusepärase ja külmana. Asi on

* K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed kahes köites, 1. kd., Tallinn 1957, lk. 190.

selles, et eepos tekib ainult inimkultuuri varastel arenguetappidel ja selle žanri taaselustamise katse uusajal on paratamatult määratud ebaõnnestumisele.

«Orléans'i neitsi» («La Pucelle d'Orléans, 1735). Ilmekam oli Voltaire'i teine poeem «Orléans'i neitsi», mis on pühendatud prantsuse rahvuskangelasele Jeanne d'Arcile. Teos oli mõeldud paroodiana XVII sajandi kirjaniku Chapelaini poeemile «Neitsi ehk Vabastatud Prantsusmaa», milles Jeanne d'Arci kangelastegu kujutati usulise kangelasteona, Jeanne'i ennast aga jumaliku ettemääratuse tööriistana. Ariosto eeskuju järgides otsustas Voltaire jutustada Jeanne d'Arci loo heroilis-koomilise eepose vaimus. Tema eesmärgiks polnud rahvuskangelase naeruvääristamine, vaid aupaiste röövimine usuliselt legendilt Prantsusmaa pühast päästjast. Mis Jeanne'isse endasse puutub, siis kirjutas Voltaire temast oma teoses «Essee rahvaste kommetest ja vaimust» kui «vaprast neiust, kelle inkvisiitorid ja õpetlased oma argpükslikus julmuses tuleriidale saatsid». Hinnates Jeanne d'Arci kangelaslikkust ja mehisust, ei mõistnud Voltaire tema suurust. Tema jaoks oli Jeanne keskaja harimatuse, ebausu ja fanatismi sünnitis. Usulisi eelarvamusi kritiseerides ei suutnud Voltaire mõista, et ajaloo vältel olid rahvamassid sageli väljendanud oma ideaale usuliste müütide ja sümbolite kaudu ning et Jeanne d'Arci usuline paatos oli lahutamatu tema patriootilisest kangelasteost ja vaprusest. Voltaire nägi Jeanne'is «nõdrameelset tüdrukut, kes kannatas ettekuulutamismaania all», ja tegi temast koomilise parodeeriva poeemi peategelase.

«Orléans'i neitsi» süžee on lühidalt järgmine: Püha Denis, Prantsusmaa kaitseapostel, tahab neitsi abiga päästa maa inglaste käest. Prantsusmaal aga ei ole neitsit kerge leida; «neist on laskurid, senjöörid ja väejuhid maa juba ammu vabastanud». Pikkade otsingute järel leiab ta neitsi, kuid mitte kloostrist ega kodudest, vaid kõrtsist. Jeanne on trahteris teenija, tugev ja priske külatüdruk, kelle võlud on juba ammust ajast kohalike noorukite püüdlusobjektiks, kuid kes tänu tugevatele rusikatele on suutnud oma vooruslikkuse säilitada. Edasine süžeearendus on seotud Jeanne'i vajadusega alatasa oma au eest seista (sellest oleneb ju Prantsusmaa päästmine), kuid ilmneb, et see polegi nii lihtne. Saatana teenistuses olev munk Grisbourdon, muulaajaja, võlur Hermaphrodix, inglane Chandos, prantsuse rüütel Dunois ning lõpuks eesel, kellesse kurat ise on asunud — kõik püüdlevad Jeanne'i armastust. See annab ainet paljudeks frivoolseteks, nilbeteks stseenideks. Kuid erootika ei ole Voltaire'ile kunagi eesmärgiks omaette, see on talle ainult vaga legendi, usu ja vaimulikkonna pihta suunatud terava pilke tööriist. Vaimulikud ja mungad, piiskopid ja kardinalid on poeemis kujutatud petistena, himuratena, fanaatikutena ja lollpeadena. Tuleb lisada, et kogu poeemi vältel parodeerib Voltaire alatasa pühakirja, irvitades nii

Vana kui ka Uue Testamendi üle. Kõik see saigi põhjuseks, miks Rooma paavst mõistis teose hukka ning see kanti keelatud raamatute nimekirja.

Ajalooline poeem XV sajandi Prantsusmaast on «Orléans'i neitsi» küll kõige vähem. Elust võetud ainestikku — olustikku, inimesi ja kirgi — on siin käsitletud tinglikult. Kõik muutub mängu, teatraalse nalja objektiks. Poeem on üles ehitatud kapriisselt ja tujukalt. Voltaire annab siin oma kujutlusvõimele vaba voli. «Ajalooline tõde ja usu rangus kärpisid mul tiivad «Henriaadis»,» kõneles Voltaire, ««Orléans'i neitsis» kasvasid nad uuesti.» Peamine süžeeliin, Jeanne'i lugu, põimub veel Agnès Soreli, kuningas Charles'i armukese seiklustega, kelles Voltaire'i kaasaegsed tundsid ära Louis XV armukese markiis de Pompadouri, ja Dorothée looga. Need süžeeliinid arenevad kõrvuti. Voltaire läheb sageli ühelt teisele, jättes oma tegelased kõige pikantsematesse olukordadesse. Poeemis on palju kõrvalepõikeid, autor otsekui poeks kulisside tagant välja. Ta pöördub alatasa lugeja poole, varjamata tema ees oma naljatlevat suhtumist kujutatavasse. Poeedi hääl ei kosta mitte ainult kõrvalepõigetes ja otsestes lugeja poole pöördumistes, see läbib kogu jutustuse. Iga sõna kõlab kui kerge stiliseerimine või paroodia, väljendades alati ühtaegu ka autori iroonilist suhtumist kujutatavasse. Iga kirjelduse taga võib tunda Voltaire'i enda iroonilist, skeptilist naeratust.

Nii näiteks kirjeldatakse rüütel Dunois' ja Jeanne'i armuelamusi:

Mees teadis: puudutada seda õit
ei tohi see, kel kallis rahva saatus.
Ei iial tule Prantsusmaale võit,
kui liiga vara langeb neiu süütus.
On palju tähtsam ühiskond ja riik
kui kirg, mis puurib südant nagu piik.
Ja nii nad teineteise kõrval sõitsid.
Näe, mehe huuled neiu omad leidsid,
kuid selleks vaid, et oma kodumaast
paar sõna öelda, või siis Inglismaast.

«Orléans'i neitsis» ei ole näha kogu Voltaire, kuid siiski avaldus selles tähtis külg tema vaimsest palgest, Voltaire kui õel pilkaja, pamfletist ja skeptik, kes iga elunähtust oli valmis naeru abil proovile panema. Ilmselt seda poeemi Herzen eelkõige mõtleski, kui ta kirjutas Voltaire'ist: «Naer on kahtlemata üks võimsamaid purustamisvahendeid; Voltaire'i naer tabas ja põletas nagu välk. Naeru tagajärjel langevad ebajumalad, vanikud ning ikoonialused ja imettegev ikoon muutub tuhmunud ja halvasti maalitud pildiks.»*

* А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 14, Москва 1958, lk. 117.

Lüürika. Voltaire'i varasem lüürika areneb nn. kerge luule suunas, mis oli levinud XVIII sajandi aadlisalongides. Voltaire'i madrigale, läkitusi, eksprompte, epigramme ja muid väiksemaid juhuluuletusi, mis sündisid kohtumiste, seltskondlike vestluste, armulugude või tühiste pettumuste mõjul — kõike läbis elunautlemise epikuurlik filosoofia, mis, nagu sellele žanrile omane, oli kergelt varjutatud eleegilise nukrusega. Ehtne lüüriline tunne avaldub vaid vähestes Voltaire'i luuletustes. Nende hulka kuulub eelkõige tsükkel, mis on pühendatud madame du Châtelet'le, eriti aga 1740. a. kirjutatud stantsid «Kui tahate, et armastaksin veel». (Vene lugejale on need tuntud Puškini tõlkes: «Ты мне велишь пылать душой», 1817.)

Voltaire'i varasema luule seos aristokraatliku rokokoolüürikaga ei ärata mingit kahtlust, kuid see kasvab välja laiemast pinnast: «kergel luulel» on Prantsusmaal sügavad rahvuslikud juured. Selle luulesuuna rajajaks oli renessansiajastu poeet Clément Marot ning selle traditsioonid elavad edasi.

Voltaire oli oma ajastu suurim poeet. Kõige täiuslikumaks osaks Voltaire'i luulepärandist pidas Goethe tema väiksemaid luuletusi, mis olid pühendatud erinevatele isikutele: «Neis pole ühtki rida, mis poleks tulvil teravmeelsust, selgust, lõbusust ja elavat sarmi.»*

Seda liiki luulest ei loobu Voltaire elu lõpuni. Tema viimane luuletus «Jumalagajätt eluga» («Adieux à la vie», 1778) viib meid tagasi paljude varasema lüürika motiivide juurde. Selle luuletuse põhjal võib näha mõningaid Voltaire'i luule olulisi iseärasusi. Luuletust «Jumalagajätt eluga» läbib pessimistlik meeleolu; elu on vilets jant, inimesed aga ühepäevaliblikad, hüpiknukud, kes rahvajõugu vile saatel lahkuvad maailma näitelavalt, jätmata endast mingit püsivat mälestust:

Kui oled täitnud oma rolli
ja küllalt mängind elu laval,
siis ära oota rahvalt lilli,
vaid vilet lahkumise päeval.
Küree küll saadab teele hinge
ja võiab elus löödud haavu,
ent selgi päeval naer käib ringi,
sest naljakas näib sünge komme.
Ja unustatud oled homme.
Komöödia nii lõpebki.

Voltaire näib olevat kaotanud usu, et tema kuulsus elab edasi pärast tema surma, uhkuse tehtu üle ja veendumuse, et elu ei ole elatud asjata:

* И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, Москва—Ленинград 1934, lk. 411.

Vist origi parem saatus see:
ei oota kuulsust ega menu,
vaid elad vaikselt oma elu
ja pikkamööda lõpeb tee.

Kuid kas sellega luuletuse sisu piirdubki? «Jumalagajätus eluga» ei ole rõhutud meeleolu, seda läbib kaval iroonia ja mänglev, pisut pilkav toon. Iroonia otsekui rõhutaks, et luuletus ei ammenda Voltaire'i kogu keerukat ellusuhtumist. Voltaire'i hilisemale loomingule on omased pessimistlikud meeleolud, sest ta on hakanud kahtlema «mõistuse riigi» saabumises. Kuid need on ainult meeleolud. Oma usku progressi võitu, ajaloo edasisse arengusse, omaenda valgustuslikku missiooni ei kaotanud Voltaire kunagi. See usk oli Voltaire'ile tähtsaimaks loominguliseks impulsiks. Isegi surivoodil lamades võttis ta osa ühiskondlikust ja kirjanduslikust elust.

Siit tulenebki sellele luuletusele omane tõsise ning iroonilise ja mängleva ühinemine, mis on iseloomulik kogu Voltaire'i lüürikale.

Peale lüürika selle sõna otseses tähenduses moodustavad suure osa Voltaire'i loomingust luuletused ja poeemid, mis on kirjutatud abstraktsetel filosoofilistel teemadel. Kas võib neid lüürika hulka arvata? Võimatu oleks sellele küsimusele lihtsat vastust anda. Voltaire'i vaimulaadi tähtsaim iseärasus on selles, et abstraktsed filosoofilised küsimused tekitavad temas alati hingelisi elamusi, tunded ja kired aga allutavad alati kõik isikliku ning omandavad laiema, üldise, filosoofilise sisu. Mõte ja tunne lähevad Voltaire'il vastastikku üle teineteiseks. Filosoofilistel teemadel kirjutatud luuletustes ja poeemides kuulduvad poeedi südametuksed, on tunda tema meeleolu kõikumised. Lüürilistes luuletustes aga, mis esimesel pilgul võivad näida tühised ja tähtsusetud, tuikab kirjaniku mõte. Sellest kirjutas tabavalt Herzen: «Lugesin teel huviga Voltaire'i luuletuskogu. Ta on suurepärane talent... neis luuletustes pole ühtki rida, mis poleks läbi imbunud tema vaadetest, olgu see siis kiidukõne Taani kuningale või kompliment madame du Châtelet'le — kõikjal on üks ja seesama.»*

Filosoofilised poeemid. Selle žanri esimeseks näiteks võib pidada poeemi **«Epistel Uraniale»** («Épître à Uranie», 1722). Poeemi kirjutamise ajendiks sai Voltaire'i reis Brüsselisse koos madame Rupelmonde'iga (teda kujutabki kirjanik Uraniana). Nad armastasid teineteist ja harrastasid filosoofilisi vestlusi. Poeemi algus on kirjutatud mondäänse läkitusena, rokokooluule armastatumas žanris.

Edasi muutub aga «Epistel Uraniale» filosoofiliseks arutluseks. Selles arutatakse, kuidas ühendada õiglase ja õnnistegija

* А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 22, Москва 1961, lk. 258.

jumala kristlikku ideed pahe ja kuritööde olemasoluga maailmas. Sellele vaatamata ei ole poeem külm, abstraktne retoorika. Poeemis arutatav küsimus erutab sügavalt kirjanikku ja kui abstraktne teose idee ka ei ole, peituvad selle alged, selle lätted kirjaniku isiklikes elamustes ega kaota seost nendega. Poeemi lüüriliseks keskpunktiks on järgmised read:

Kas kuuled, issand, minu ahastavat palvet,
neid sõnu hinge sügavusest?

Seda lüürilist põhijoont võib leida ka kirjaniku küpsetest teostest, see läbib ka üht Voltaire'i kõige tugevamat filosoofilist poeemi «Poeem Lissaboni hukkumisest» («Poème sur le Désastre de Lisbonne», 1756). Optimismifilosoofia, mille järgi «kurjas peitub hea» ning kõiges on varjul mingi kõrgem mõistusepärane mõte, ei rahuldanud Voltaire'i, ei tema mõistust, eelkõige aga tema mässulist südant.

Ei salga jumalat, maailm ent armas mul.

Lüürilisus ja abstraktne filosoofiline idee — selles ühenduses peitub Voltaire'i filosoofilise luule originaalsus. Kuid Voltaire'il ei väljendu uus sisu uues vormis, ta kasutab klassitsistlikus poeesias välja töötatud keelt. Põhjus on selles, et ehkki filosoofilised probleemid on poeedile isiklike elamuste allikaks, jäävad nad siiski mingisse erilisse, vahetust elust irdunud sfääri. Voltaire'i filosoofiline idee ei tulene kunagi konkreetsetest elunähtustest, vaatlustest ega isiklikest kogemustest, see heljub alati nende kohal.

Filosoofilised jutustused. Voltaire'i mitmekesisest kirjanduslikust pärandist on kõige loetavamad tema filosoofilised jutustused. Neis väljenduvad Voltaire'i talendi kõige tugevamad küljed, terve valgustusaja vaim, kus «iga asi pidi õigustama oma olemasolu mõistuse kohtulaua ees või loobuma olemasolust».* Siin on oluline veel teinegi tegur. Voltaire'i luuletused, poeemid, tragöödiad (filosoofi enda arvates põhines viimastel tema kirjanikukuulsus) on seotud klassitsismi traditsioonidega, tähistades selle suuna viimase etapi algust. Selles mõttes viivad need paljuski lõpule terve ilukirjanduse arenguetapi, samal ajal kui tema filosoofilised jutustused kuuluvad juba uude, romaanižanrisse, mille suur tulevik seisis alles ees.

Voltaire'i jutustusi nimetatakse kindlalt filosoofilisteks. Seda võib mõista laiemas mõttes, sest ainsaks mõõdupuuks Voltaire'ile oli valgustuslik mõistus, samuti aga ka kitsamas mõttes, sest jutustuste sisu moodustasid tavaliselt filosoofilised ideed, mõnikord isegi kogu ajastu filosoofilised süsteemid.

* F. Engels, Anti-Dühring, Tallinn 1954, lk. 15.

Sageli seletatakse Voltaire'i pöördumist filosoofilise jutustuse poole püüdega avaldada keerukaid ja abstraktseid filosoofilisi ideid lõbusas ja köitvas vormis. Selline seletus ei olegi päris alusetu. Voltaire taotles alati, et tõde jõuaks kõige laiema lugejaskonnani. Kujundlik vorm ei ole Voltaire'i jutustustes lihtsalt hinnaalandus lugejale, kes ei oska veel abstraktselt mõelda. Kirjaniku idee avaldub ka teose kunstilises vormis, selle väiksemateski iseärasustes. Voltaire'i jutustused on üles ehitatud kunsti seaduste järgi, mitte aga illustratsioonide ja näidetega varustatud filosoofilistele arutlustele. Nad kuuluvad ilukirjanduslikku proosasse, kuigi erilaadsesse proosasse. Belinskil oli õigus, kui ta nimetas neid XVIII sajandi romaaniks.

Filosoofiliste jutustuste peamiseks probleemiks oli maailmas valitsev kurjus. See huvitas Voltaire'i kogu elu, kuna sellega oli seotud veel teine, valgustusajastu jaoks kõige tähtsam küsimus: uue ühiskonna loomise võimalused ja progress.

Maailmas valitsevat kurja käsitas Voltaire oma elu ja loomingu eri etappidel erinevalt.

40-ndatel aastatel, kirjutades oma esimesi filosoofilisi jutustusi, pooldas Voltaire Leibnizi ja Pope'i õpetust ettemääratud harmooniast ning arvas, et asjade loomulik areng viib paratamatult hea võidule, kuri aga on üleüldise harmoonia ja korra tingimus. Ent juba neil aastatel tõi ta sellesse teooriasse olulisi parandusi.

Moraalset ja sotsiaalset pahet mõistab Voltaire juba tollal kui kuritegu, see tähendab mitte kui asjade loomuliku arengu avaldust, vaid moonutamist. Tunnistades, et maailmas valitseb kord ja harmoonia, ei sule Voltaire silmi ka selle ees, et üksikisik on maailmas määratud kannatama. Pope'i kinnitus, et pahe üksiknähtused moodustavad kokkuvõttes üldise hüvangu, tundub Voltaire'ile üsnagi viletsa lohutusena. «Tore üldine heaolu küll, mis koosneb kopsuhaigusest, luuvalust, kuritöödest ja igasugustest kannatustest, surmast ja süüdimõistmistest. Tuleb vähemalt nõustuda, et inimesel on õigus kaevata ja et üksikut heaolunähtust ei saa kooskõlastada igaveste seadustega.» (Artiklist «Kogu hüvang».)

Vastuolu üldise hüvangu ja üksikisiku tragöödia vahel moodustabki Voltaire'i varasemate filosoofiliste jutustuste teema («Zadig», 1747, «Memnon», 1749, jt.). Juba filosoofilise romaani žanr, mille keskpunktis oli üksikisiku saatus, sai selle vastuolu sobivaimaks väljendusvormiks.

«Zadig ehk Saatus» («Zadig ou la Destinée», 1747). «Zadigi» tegevus toimub muinasjutulises Idas. Jutustuse iga peatükk moodustab omaette novelli. Peatükke ühendab üks tegelane ja ühtne idee. Zadigil on kõik eeldused õnnelik olla. Ta on ilus, tark, haritud, suuremeelne ja lisaks kõigele rikas. Kuid tema positiivsed omadused on ta hädade ja kannatuste allikaks. Zadig

juhindub mõistusest, kuid maailma valitseb rumalus, mõistuse kategooriad ei ole maailmas rakendatavad. Kõik, mis Zadigiga toimub, on hämmastavalt mõttetu ja ebaloogiline. Teda ümbritseval kurjal aga on oma loogika, oma süsteem.

Babüloonia kuningas Moabdar hindab Zadigi tema mõistuse, hariduse, tarkuse ja suuremeelsuse pärast. Ta määrab Zadigi oma peaministriks, Zadigile endale näib, et kauaoodatud õnn on lõpuks saabunud. Kuid see on vaid pettekujutus. Moabdar on küll hea kuningas, kuid ta kuulub sotsiaalse pahe üldisse süsteemi ning sellel on otsustav mõju. Moabdari kiivuse vallandab juhus: Kadeda naisel on samasugused sukapaelad kui Moabdari naisel Astartél. Ent süsteemi kuuludes omandab juhuslikkus võimu. Moabdar pole mitte ainult armukade abielumees, ta on ka armukade kuningas. Talle on kõik lubatud, ta võib tappa Astarté, puua Zadigi. See teebki ta kohutavaks. Üksikisik allub tervikule. Juhuslikkus ainult rõhutab Zadigi saatuse seaduspärasust. Juhuslikkusel puudub loogika, kuid niisama mõttetu on kogu süsteem ja juhuslikkus ainult paljastab selle mõistmatust.

Ühiskondlikud suhted on Voltaire'il juba paljuski eraldunud tema tegelaste isiksusest ning saanud iseseisvaks jõuks, mis valitseb inimese üle ja määrab tema saatuse. Seejuures on peategelane ja teisejärgulised tegelased antud erinevalt. Teisejärgulisi tegelasi määratlevad täielikult nende elutingimused. Ühiskondlik on neis hävitanud inimliku, nad sulavad täielikult ühte oma keskkonnaga ning on selle kehastuseks.

Zadigil tuleb samuti omal nahal tunda ühiskondlike jõudude mõju. Kuid kui igal teisejärgulisel tegelasel on ainult üks osa, mis ammendab ja täidab pilgeni tema isiksuse, siis Zadigil on neid osi palju. Seejuures aga ei lange ükski neist kokku tema olemusega. Ta pole ei kuningas, filosoof, ori ega peaminister, ta on lihtsalt inimene.

Sotsiaalne ja inimlik ei lange Voltaire'il kokku. Nagu teisedki valgustusaja filosoofid, näeb ta inimese olemust ajaloost väljaspool asuvas abstraktses inimloomuses. See on Voltaire'ile omapäraseks normiks, mastaabiks, mis võimaldab tal mõõta ja hinnata ümbritsevat elu. Seda normi kehastab romaanis Zadig, kes pole niivõrd individualiseeritud kuju kui inimsoo esindaja, inimene üldse.

Inimesed ja sündmused, millega Zadig kokku puutub, annavad talle alati ainet mõtisklusteks. Ta püüab tabada elu mõtet, tunnetada ümbritsevat maailma ning teeb igast oma seiklusest järeldusi, mis puudutavad elu tervikuna.

Jutustuse filosoofilise idee mõistmiseks on olulised ingel Jesradi sõnad, ehkki neis ei tule näha kirjaniku enda mõtteid. Ingel Jesrad õpetab Zadigi, et pole sellist kurja, mis ei sünnitaks head, et täiuslik kord on võimalik ainult seal, kus igavesti elab kõrgem olend, meie ebatäiuslikus maailmas aga on pahe ja kuritööd välti-

matud. Zadig peab loobuma võitlemast selle vastu, mille ees tal tuleb aukartust tunda. «Aga...» alustab Zadig, ent ingel on juba kadunud, ta lendab kümnendasse taevasse ning Zadigi lause jääb pooleli. Selles «agas» väljendub Voltaire'i ja tema tegelaste kahtlus, kas kõiges ainult hüvangut nägev filosoofia peab paika. Võib-olla on inglil õigus ja, kui kogu maailmakorda arvesse võtta, siis on maailm kaunis, täiuslik ja mõistlik. Ingli jumalikku seisukohta Zadig aga ei saa jagada, sest ta on elav olend, kes püüdleb õnne poole ja kellel on selleks ka õigus.

Terviku harmoonia, universumis valitseva korra ja üksikisiku õnne vahel ei ole lihtsalt lõhe, vaid terve kuristik. Kõige «ülevam filosoofiagi» ei suuda vabastada Voltaire'i peategelast «ängistavast nukrusest».

Oluline koht on jutustuses röövel Arbogadil. Arbogad ei suuda leppida sellega, et siin maises ilmas, kus kõik kuulub ühteviisi kõigile, ei ole saatus temale midagi jätnud. Vana araablane jutustas talle kord loo liivaterast, kes kurvastas, et keegi teda ei tunne, kuid kellest mõne aja pärast sai briljant, ilusaim kaunistus India kuningakroonis. Arbogad otsustas samuti liivaterast briljandiks saada. Ta hakkas vargaks, röövliks, riisus suuri karavane. See on samuti ausa inimese protest kogu maailmakorra vastu. Kuid Arbogad püüab ainult oma osa saada, õigluse pärast kogu maailmas ei tunne ta üldse muret. Tema heaolu tingimuseks on teiste õnnetus. Zadigi protest on sootuks teine. Zadig on filosoof, kes tunneb muret maailmaasjade pärast, teda erutab ühtviisi nii oma isiklik kui ka iga teise inimese saatus. Seepärast on Arbogadi õnnelik saatus Zadigile ainult maailma üldise mõistmatuse kinnituseks, maailma, kus ei valitse mõistus, vaid juhus, kus head inimesed kannatavad ja halvad saavutavad edu.

Jutustus lõpeb õnnelikult. Pärast arvukaid seiklusi ühendab Zadig oma saatuse Astartéga ja saab Babüloonia targaks kuningaks. «See oli õnnelikem aeg maa peal. Maad valitsesid õiglus ja armastus. Kõik õnnistasid Zadigi ja Zadig õnnistas taevast.» Kas see tähendas, et inglil oli õigus, et kõik siin maailmas on «katsumuseks või tasuks või hoiatuseks». Zadig ise polnud selles kindel. Tal seisid kogu aeg meeles ingel Jesradi sõnad, kuid tal oli meeles ka lugu, mille oli talle jutustanud röövel Arbogad. Võib-olla oli Zadigi õnnelik saatus lihtsalt vedamine nagu see, mis väärtusetu liivatera kallihinnaliseks briljandiks muutis. See küsimus jääbki lahendamata. Jutustuse lõpus jääb kõlama Zadigi «aga».

Voltaire väljendab oma kahtlust maailma mõistlikkuses, mitte aga mõistuses endas. Zadig pettub tegelikkuses, kuid jääb lõpuni endale truuks. Romaanis puudub peategelase seesmine evolutsioon, teose lõpul on ta samasugune nagu alguseski. Voltaire'ile on norm liikumatu, ta seisab maailma kohal, sellest väljaspool. Maailma seadused ei allu mõistusele, ent kirjaniku iga lauset

jälib kujutlus sellest, kuidas peaks olema. See annabki Voltaire'i jutustusele nende iroonia. Iseloomulik on näiteks, et kui Zadigi viiakse hukkamisele, jäävad kõik ükskõikseks, ainult sugulased kurvastavad. Voltaire põhjendab seda järgmiselt: «See on sellepärast nii, et Zadigi varandus ei läinud neile.» See «sellepärast et» on täiesti reaalne, samal ajal aga ka irooniline. Iroonia tekib vastuolust selle vahel, kuidas on ja kuidas peaks olema, vastuolust elu loogika ja mõistuse loogika vahel. Norm, see, kuidas olema peab, peegeldub vastu iroonias.

Elu on ideest irdunud, seda tuleb ideele vastavalt mõistuse seaduste järgi ümber kujundada — selline on «Zadigi» põhiidee. Voltaire näitab oma jutustuses ka teid selleks ümberkorralduseks. Õnnelik ajastu saabub siis, kui Babüloonia kuningaks saab tark ja valgustatud Zadig. «Zadigi» kirjutades rajas Voltaire oma lootused valgustatud monarhile kui ainsale reaalsele jõule, kes on võimeline maailma ümber kujundama, pahet hävitama ja mõistlikku korda looma.

Jutustustes, mis on kirjutatud pärast «Zadigi» («Memnon», 1747, «Micromégas», 1752 jt) süveneb Voltaire'i pettumus Leibnizi ja Pope'i optimismifilosoofias. Ent lõplikult lõi ta sellest filosoofiast lahku alles 50-ndate aastate keskel. «Poeemis Lissaboni hukkumisest» (1756), mis ilmus vastukajana suurele maavärisemisele, kritiseeris Voltaire avalikult ettemääratud harmoonia teooriat.

See teooria köitis Voltaire'i juba pikemat aega, sest sisendas usku progressi headuse paratamatusse võitu, sellesse, et inimene võib maa peal õnne saavutada. Kuid Voltaire'ile ei jäänud märkamata ka asjade teine külg. «Optimismifilosoofia» sai olemasoleva kurja õigustuseks, ta ei kutsunud üles võitlusele, maailma revolutsioonilisele ümberkorraldamisele, vaid võttis maailma sellisena, nagu ta oli, ning rajas kõik lootused elu enda stiihilisele arengule. On päris loomulik, et 50-ndatel aastatel, kui Voltaire'i ees avanes sotsiaalse pahe kohutav vaatepilt, kui kogu ta looming oli allutatud ühele eesmärgile «lömastada nurjatu», sai ettemääratud harmoonia teooria talle täiesti vastuvõetamatuks. Kuid asi ei seisnud ainult selles. Voltaire tunnetas selgesti ka kodanliku ideaali piire: kodanlik ühiskond oli ainuvõimalik mõistlik kord, kuid ei kõrvaldanud rahva vaesust, ebavõrdsust ega kannatusi.

Pahe on paratamatu, kuid sellegipärast ei lakka ta olemast pahe. Holbachi raamatusse «Looduse süsteem», kohta, kus autor arutleb, et ühiskonnas valitseb harmoonia, sest rikkad kannatavad tüdimuse ja igavuse all, vaesed aga on neist õnnelikumad, neil sellised kannatused puuduvad, kirjutab Voltaire nördinult ääremärkuse: «Segane jutt.» Kujutlus meie maailmast kui parimast kõigist maailmadest on tema arvates pettekujutus või, veelgi halvem, silmakirjalikkus. «Optimismifilosoofia» tuleb ümber lü-

kata. Vaja on teistsugust, mitte üksnes mõjukamat, vaid ka vähem ilutsevat, kainemat filosoofiat.

«Candide». «Optimismifilosoofia» kriitika sai keskseks teemaks Voltaire'i kõige tähelepanuväärsemas teoses, jutustuses «Candide ehk Optimism» («Candide ou l'Optimisme», 1759).

«Candide'is» on säilinud hilisest antiikromaanist pärinev armastus- ja seiklusromaani ülesehitus. Kõik selle romaani tunnused on olemas: armastus ja tegelaste lahusolek, nende rännakud mööda maailma, seiklused, uskumatud hädaohud, mis iga kord ohustavad nende elu ja au, ning lõpuks tegelaste õnnelik teineteiseleidmine. Kuid Voltaire parodeerib seda ülesehitust. Erinevalt vana romaani naistegelastest väljub Voltaire'i Cunégonde eluvintsutustest üsnagi katkutuna. Ta ei säilita ei süütust ega ilu. Romaani epiloogis, kus Candide naitub Cunégonde'iga, kes on inetu ja vananenud (tal on kortsud põskedel, põletikulised silmad, kuivetunud kael, punased lõhenenud käed), Voltaire lausa irvitab oma tegelaste üle. Kogu teose vältel labastatakse meelega nende üllaid tundeid.

Episood Buenos Aireses on oma olemuselt traagiline. See meenutab Manon Lescaut' ja *chevalier* Des Grieux' jõudmist Uude Maailma, millest jutustab Prévost oma kuulsas romaanis. Cunégonde peab saama vastiku kuberneri naiseks, Candide'i aga ootab tuleriit. Ent juba kuberneri nimi don Fernando d'Ibaraa, y Figueora, y Mascarenes, y Lampourdos, y Souza kutsub esile muige ega luba seda episoodi tõsiselt võtta.

Jõhkralt parodeeriv on vanaeide äparduste lugu. Tal tuleb taluda orjust, vägistamist, Vene—Türgi sõja koledusi. Nälga surevad janitšarid oleksid ta peaaegu ära söönud, kuid halastavad ja lõikavad vaid ära poole ta tagumikust. Traagilistest ja kurbadest sündmustest kõneleb Voltaire lõbusalt, ilma igasuguse kaastundeta oma tegelaste vastu. Nad peavad pigemini lugejat lõbustama kui kurvastama. Nii jutustab näiteks vanaeit: «Maur haaras mu emal paremast käest, kapteni asetäitja vasakust, mauride sõdur võttis tal jalast kinni, üks meie piraatidest aga tiris teisest jalast. Peaaegu kõiki meie tüdrukuid vedasid sel hetkel neli sõdurit, igaüks ise suunas.» See episood sarnaneb Cunégonde'i jutustusega sellest, kuidas Suur Inkvisiitor ja rikas juut Issachar jagavad tema armastust nädalapäevade järgi ning vaidlevad selle üle, kellele peab Cunégonde kuuluma laupäeva ööl vastu pühapäeva, Vanale või Uuele Testamendile. Inimesed on Voltaire'il muutunud elututeks asjadeks, nad on nukud, marionetid, kellelt on võetud hing. Seepärast ei saagi neile kaasa tunda.

Voltaire'i iroonial on mitu tähendust. Ta ei parodeeri mitte üksnes armastus- ja seiklusromaane, vaid ka XVIII sajandi kodanlikku romaani, eriti inglise romaani, milles esmakordselt kujutati üksikinimese elu ilma koomilise groteskita, nagu midagi

tähtsat, olulist, poeesia väärilist. Voltaire seevastu on veendunud, et üksikinimese elu ei saa olla kunsti tõsiseks teemaks.

Nagu kõigis teisteski Voltaire'i jutustustes, nii ei ole ka «Candide'is» peamine mitte tegelaste isiklik elu, vaid ühiskondliku korra kriitika, vihane satiir kiriku, kuningavõimu, feodaalsõdade jms. pihta. Romaani kui üksikinimese elu eepose klassikaline definitsioon ei ole rakendatav Voltaire'i proosale, selle sisuks ei ole üksikisiku saatus, vaid maailma tervikuna käsitlev filosoofiline idee.

Voltaire loob erilise mõttekunsti, kus inimestevahelise kokkupõrke taga seisab ideede heitlus ning kus süžee areng ei allu iseloomude, vaid filosoofiliste teeside loogikale. Oma jutustustes ei püüagi ta säilitada tõepärasuse pettekujutust, talle pole oluline mitte olustikuline, vaid filosoofiline tõde, tegeliku maailma üldiste seaduste ja suhete tõde. Nii toimub «Zadigi» tegevus üheaegselt vanas Babüloonias ja Voltaire'i kaasaegsel Prantsusmaal. Siit tuleneb anakronismide ja päevakajaliste poliitiliste vihjete rida. Lähendades minevikku olevikule, idamaist eksootikat kaasaegsetele kommetele, Voltaire mitte ainult ei rõhuta tuttavat ja harjumuspärast, vaid selgitab kõige olulisemat, tuletab igast elunähtusest selle filosoofilise mõtte. Voltaire'i kunstilised kujud ei taasta niivõrd ühtesid või teisi elunähtusi, kuivõrd väljendavad kirjaniku arvamust nende nähtuste kohta, saavad teatud filosoofilise idee kehastajaks. Voltaire ei osanud veel näha seost üksikisiku saatuse ja ajalookäigu vahel ega näidata üksikisiku saatuse kaudu ühiskonda tervikuna (selle avastas alles XIX sajandi realism). Seepärast säilitab Voltaire oma ainestiku suhtes iroonilise distantsi, andes lugejale mõista, et tema vaated ei ühti kunagi täielikult üksiku sündmuse, süžee või kujuga. Voltaire'i filosoofilise idee ja süžee vahel on alati suurem või väiksem vahe. Mõnedes Voltaire'i jutustustes (näiteks «Babüloonia printsessis») on armulugu ainult raamiks Euroopa XVIII sajandi elu ja kommete satiirilisele ülevaatele. «Candide'is» on seos üksikisiku saatuse ja filosoofilise idee vahel lähem, kuid siingi näitab jutustust läbiv iroonia lugejale, et Candide'i ja Cunégonde'i armastust ei tule tõsiselt võtta. Romaani õige sisu, selle tegelik süžee peitub milleski muus: Candide'i tõeotsinguis, mõtte enda rännakuis. Nagu Zadig, nii pole ka Candide üksnes armastaja. Ta on eelkõige filosoof, kes igas elukonfliktis püüab leida laiemat mõtet, iga üksiknähtust näha seoses teiste nähtustega, terve maailmaga.

Juba romaani alguses toob kirjanik lugeja ette Panglossi. See on peategelase õpetaja ja kasvataja, Leibnizi ja Pope'i filosoofia pooldaja, mille järgi meie maailm on parim kõigist maailmadest ning kui selles praegu kõik ei olegi veel hea, siis läheb vastuvaidlematult kõik aina paremuse poole. Panglossi käsi käib halvasti. Ta haigestub süüfilisse. Candide kohtab oma õpetajat, kes on kaetud mädapaisetega, silmad elutud, suu viltu kiskunud, nina ase-

mel haavand, hambad mustad, hääl kõlatu ning keda vaevab ränk köha, nii et ta köhib iga kord ühe hamba välja. Kuid isegi selles viletsas olukorras kinnitab ta Candide'ile, et maailmas on kõik kõige paremini korraldatud ja et süüfiliski on selle suurepärase maailma vajalik komponent. Oma isiklikest elukogemustest Pangloss ei hooli, sest need on vaid juhuslikud seigad. Tema aga on filosoof ja mitte mingid isiklikud õnnetused ega hädad ei suuda tema vaateid väärata. Isegi siis, kui toimub Lissaboni katastroof ja portugali jesuiidid otsustavad vaese Panglossi üles puua, jääb ta endale truuks, «sest Leibniz ei võinud ju eksida ja ettemääratud harmoonia on olemas».

Kuid romaanis avanev tegelikkuse lai panoraam on otse kisendavas vastuolus «optimismifilosoofiaga». Ettemääratud harmoonia koosneb süüfilisest, inkvisitsioonikohtu tuleriitadest, kolmekümnest tuhandest Lissaboni katastroofi ohvrist ja kolmesajast tuhandest tapetust Seitsmeaastases sõjas, orjusest ja neegrite kõige julmemast ekspluateerimisest, vägivallast, pettusest, röövimisest. Voltaire selgitab irooniliselt: «Mida rohkem on üksikuid pahesid, seda paremini läheb kõik tervikuna.»

Kõigi pahede, õnnetuste ja kannatuste kirjeldamisel säilitab Voltaire naljatleva tooni, on ju pahede kandjad ise naeruväärsed. Nad on hüpiknukud, kuid nende seljataga seisvad ühiskondlikud jõud ei ole naljakad, vaid kohutavad. «Meie maailm,» kirjutas Voltaire, «on verise komöödia ja samal ajal kõige naljakama komöödia näitelava.» Koomiline läheb üle traagiliseks, traagiline koomiliseks. Buenos Airese kuberner on koomiline kuju, kuid see, mis talle jõu ja võimu annab, ei ole sugugi naljakas, vaid tõsine. Voltaire'il on alati ka vastupidine areng: tõsine ise on naeruväärne. Kuberneri koomilisus käib ka nende au pihta, keda ta esindab. Praegu on need jõud kohutavad ja hädaohtlikud «Candide'i» tegelastele, kuid nende saatus on juba otsustatud ajalookäigu enda poolt — nad ei ole mõistlikud. See tähendab, et Voltaire tõuseb olevikust kõrgemale ja vaatab seda tuleviku seisukohalt. Mastaabid muutuvad: see, mis näib tähtis, muutub tühiseks, mis näib kohutav, muutub koomiliseks. Üht ja sama kujutab Voltaire otsekui kahest erinevast seisukohast. Seda võtet on kasutatud jutustuses **«Micromégas»** (1752), kus Voltaire näitab maad ühtaegu läbi suurendava ja vähendava luubi. Jutustuse alguses, kirjeldades Siiriusel valitsevat korda, annab Voltaire koomiliselt teravdatud ja suuresti liialdatud pildi lugejale hästi tuntud XVIII sajandi Prantsusmaa kommetest. Kui aga Micromégas sooritab kosmilise lennu ja jõuab meie planeedile, suhtub autor sellesse nagu tema tegelane, kellele Vaikne ookean on vaid väike lomp, inimene aga tilluke putukas, keda palja silmaga ei näegi. «Micromégasis» on see kaksipidisus ilmne, «Candide'is» aga varjatud.

Romaanis on palju päevakajalisi vihjeid, mis puudutavad reaalseid sündmusi ja inimesi (Friedrich II, Inglise admiral

Byngi, ajakirjanikku Fréroni, Lissaboni katastroofi, Paraguai jesuiitide riiki, Seitsmeaastast sõda jne.). Kuid Voltaire on kujutanud kaasaegseid inimesi ja sündmusi groteskses-fantastilises vormis, nad ilmuvad lugeja ette võõras rüüs ning isegi siis, kui neid lausa nimetatakse, muutuvad nad romaani üldisesse ainestikku põimituna ise samuti poolfantastiliste olendite ja sündmuste sarnaseks. Muinasjutuline maa Eldorado asub Voltaire'i kaardil kuskil Paraguai jesuiitide riigi lähedal. See annab täiesti reaalsele Paraguaile fantastilise värvingu. Fantastika aga omandab tänu sellele usutavuse. Reaalne ja fantastiline on Voltaire'il teineteisele lähendatud, nendevahelised piirid on liikuvad.

Eldorados äratavad kõige loomulikumad ja kõige fantastilisemad asjad ühteviisi romaani tegelastes imestust. Candide'il on ühtviisi raske uskuda, et siin pole munki, kes õpetavad, vaidlevad, juhivad, korraldavad hukkamisi ja põletavad teisitimõtlejaid, kui ka seda, et likööri purskavaid kaevusid, mis on tehtud suhkrupilliroost ja kaunistatud kalliskividega, ei hinnata siin rohkem kui teistes maades sillutuskive. Eldorados näib loomulik fantastilisena, sest Euroopas muutus fantastiline loomulikuks. Inglismaal jälgib rahvahulk rahulikult admiral Byngi tapmist, kes hukati ainult sellepärast, et ta ei tapnud küllalt palju inimesi. Sellel maal oldi aga harjutud, et aeg-ajalt lasti maha mõni admiral, selleks et teisi ergutada.

Reaalne muutub Voltaire'il fantastiliseks, sest see ei vasta mõistuse loogikale; mõistlik on samuti fantastiline, sest ei leia tuge tegelikkuses endas.

Loogika ja elu on Voltaire'il teineteisega vastuolus. See määratleb juba romaani ülesehituse, selle kompositsiooni. Episoodid on «Candide'is» seostatud nagu seiklusromaanis — juhuslikkuse põhjal. Inimesed sarnanevad liivateradega, elu vool kannab neid edasi ja paiskab igale poole laiali. Iga episood on täielik ootamatus nii tegelastele kui lugejale, sellel puudub seesmine motiveeritus, see ei tulene iseloomudest ega ole millegagi ette valmistatud. Hollandist siirduvad Candide ja Pangloss Lissaboni. Kõik, mis nendega teel juhtub, on juhuslikkuste ahel; torm, maavärisemine Lissabonis jne. Kuid samal ajal on igal sündmusel Voltaire'i teoses oma loogika, see on otsekui ette kirjutatud ning allub filosoofilisele ideele, optimistliku filosoofia vääramise ülesandele. Nii saab romaanis torm poleemiliseks argumendiks, mis lükkab ümber Panglossi õpetuse. «Sel ajal, kui ta arutles,» kirjutab Voltaire, «läks ümberringi kõik pimedaks, tuuled puhusid igast neljast ilmakaarest ja Lissaboni sadama lähistel tabas laeva kohutav torm.» Sõnad «sel ajal, kui ta arutles» annavad lausele iroonilise varjundi. Voltaire hävitab tõepärasuse pettekujutluse ega tahagi lugejat uskuma panna toimunu tõelisuses. On ju «Candide» filosoofiline romaan, milles peamise moodustavad mõttekäigud, filosoofilise probleemi lahendamine. Kuid iroonial on laiemgi tähen-

dus: paljastades oma stiilivõtet, demonstratiivselt rõhutades, et episoodidevaheline side allub autori tahtele, ironiseerib Voltaire ka omaenda kunstilist printsiipi, filosoofilist ideed ennast. Romaani ehitab ta üles nagu Pangloss oma filosoofia, nimelt tegelikku elu arvestamata.

Idee on tegelikkusest lahutatud. Voltaire'il on nendevahelised suhted rõhutatult teravad. Idee on liiga filosoofiliselt üldine, ta heljub maailma kohal. Tegelikkus on aga vaimuvaene, empiiriline, ebaloogiline, mõistuse seadused ei ole siin rakendatavad. Iroonia on «Candide'is» kaheteraline: see käib tegelikkuse kohta, mis ei vasta ideele, see käib aga ka idee kohta, kui see on vastuolus eluga ega lange sellega kokku. Iroonia viitab sellele, et idee peab vallutama tegelikkuse, et tegelikkust tuleb vastavalt ideele ümber kujundada. See on «Candide'i» põhiidee, mis läbib Voltaire'i jutustuse iga detaili ja kogu romaani tervikuna.

Viies Candide'i eluga silmitsi, sunnib Voltaire oma tegelase optimismifilosoofias pettuma. Pärast kohtumist neegriga, kes talle jutustab, kui ebainimlikult Euroopa kolonisaatorid kohtlevad tema suguharukaaslasi, hüüab Candide: «Oo, Pangloss, selliseid alatusi ei näinud sa ette. Muidugi loobun ma sinu optimismist.» Neeger on muidugi ainult viimane lüli üldises pahedeahelas, mis avaneb Candide'i pilgu ees. Siiski on neegriga kohtumisel eriline tähendus. Oluline on see, et mitte tema enda saatus, vaid teise inimese oma, mitte loodusõnnetus, vaid sotsiaalsed väärnähtused sundisid Candide'i optimismifilosoofiast lõplikult loobuma. Maailmapahe on Voltaire'i jaoks eelkõige sotsiaalne pahe.

Panglossi optimismist jõuab Candide pessimismi, mida propageerib teine filosoof Martin, kes nüüdsest saab tema teekaaslaseks. Martin on täielik vastand Panglossile. Ta ei usu jumalikku mõistusse ega arvamusse, et meie maailm on parim kõigist võimalikest maailmadest, on arvamusel, et mitte jumal, vaid saatan ise valitseb maailma, et elu möödub «igavuse tardumuses või erutuse vapustustes» ning et pahe on paratamatu, sest peitub asjade endi olemuses, inimeses eneses.

Peategelase edasised rännakud ainult kinnitavad Martini sünget filosoofiat: ümberringi on pahe, mure ja kannatused. Sellele vaatamata ei saa Candide lõpuni Martini filosoofiaga nõustuda.

Peamine küsimus jääb Candide'il lahendamata. Ta ei tea endiselt, mis on maailm ja mis on inimene ning milline on inimese osa maailmas. Kui Martin ja Pangloss vaidlevad metafüüsika ja moraali üle, jääb Candide osavõtmatuks, «ta ei nõustunud millegagi ega kinnitanud midagi».

Panglossi filosoofiast loobub Candide eelkõige just seepärast, et ei suuda leppida mõttega, nagu oleks teda ümbritsev pahe loomulik ja normaalne. Mitte asjata ei ole neegri jutust tekkinud sügav kaastunne ja nördimus viimaseks tilgaks tema kannatuste karikas. Ta ei saa tunnistada, et kõik läheb hästi, kui tegelikult

kõik läheb halvasti. «Arvamus, et maailm on parim kõigist maailmadest,» kirjutas Voltaire, «mitte ainult et ei lohuta, vaid viib ahastusse.»

Ent ka Martini filosoofia on Candide'ile vastuvõtmatu. Hoolimata vastandlikkusest optimismifilosoofiaga ühtivad need praktilistes lõppjäreldustes. Nii Pangloss kui ka Martin kutsuvad üles pahega leppima, sest see ei ole parandatav. «Kindlalt veendunud, et pahe on kõikjal ühesugune, talus ta kõike kannatlikult.»

Filosoofid vaidlevad, pahe aga võidutseb. Candide otsib vastust küsimusele «mida siis teha», kuidas pahet välja juurida. Türgi parim filosoof derviš kutsub Candide'i üles «vaikima», «mitte vahele segama». See on väga lähedane sellele, mida ingel Jesrad rääkis Zadigile. Zadigi «aga» tõlgendatakse «Candide'is» järgmiselt: «Aga kõrgeauline isa,» lausus Candide, «siin maa peal on kohutavalt palju kurja.» «Mis sellest,» vastas derviš, «kelle asi see on? Kui sultan saadab laeva Egiptusesse, hoolib ta siis sellest, kas laeva rottidel on hea või halb?»

Derviš ei eita maailma mõistlikkust ega ka pahe olemasolu. Kuid ta on veendunud, et pahe eksisteerib ainult inimese suhtes, jumalat aga huvitab inimese saatus niisama vähe kui sultanit laeva rottide saatus. Dervi̇ši filosoofia lükkab ümber arvamuse, et maailm on parim kõigist maailmadest, sest see arvamus põhineb dogmal inimesest kui maailma keskpunktist ja meie planeedist kui universumi keskpunktist. Voltaire irvitab Panglossi antropotsentrismi üle, milles kinnitatakse, et «kivid tekkisid selleks, et neid tahuda ja neist losse ehitada», sead aga on loodud selleks, et me aasta ringi sealiha sööksime. Juba jutustuses «Micromégas», mis on kirjutatud enne «Candide'i», kutsub õpetus meie planeedist kui universumi keskpunktist ja inimesest kui maailma valitsejast Siiriuse ja Saturni elanike hulgas esile homeerilise naeru, sest nende silmis on maakera ainult mullakamakas, inimene aga tilluke putukas, keda on ainult mikroskoobi abil võimalik näha. Ehkki derviš ei anna Candide'ile uut vastust küsimusele «mida siis teha» ja seetõttu tema filosoofia ei saagi olla romaani lõpplahenduseks (kutsudes üles alistumisele ja leppimisele, langeb see praktiliselt kokku Panglossi õpetusega, millele on lisatud mõningad Martini vaated), on see siiski vajalik vaheaste teel tõelise lahenduse poole.

Derviši laeva ja rottide loost selgub, et jumal on taganenud inimesest, järelikult ei tohi inimene loota jumalale, vaid ainuüksi iseendale. Tõsi küll, derviš ise oma loost selliseid järeldusi ei tee, kuid seda teevad romaani tegelased.

Kohtumisele dervišiga järgneb tutvumine vana aednikuga, kes osutub esimeseks õnnelikuks inimeseks romaani tegelaste pikal rännakul. «Mul on ainult kakskümmend arpani maad,» jutustab vanake, «ja ma harin seda ise koos lastega; töö peletab meilt kolm suurt pahet: igavuse, patu ja puuduse.» Oma farmi tagasi

pöördudes arutleb Candide sügavmõtteliselt: «Ma tean, et me peame endi aeda harima.» Need sõnad lepitavad kõik romaani tegelased — Candide'i, Panglossi ja Martini —, kuid igaüks neist annab neile oma tähenduse, mis vastab tema maailmavaatele.

«Teil on õigus,» ütles Pangloss, «kui inimene pandi elama Eedeni aeda, siis oli see *ut operaretur eum,* et ta ka töötaks. See näitab, et inimene ei ole loodud puhkama.» Panglossi suus ühtib sõna «aed» paradiisiaiaga. Nii väljendavad ta sõnad tema endist filosoofiat: elu sarnaneb paradiisiga, selles parimas parimatest maailmas läheb kõik paremuse poole, kuid ka paradiisis tuleb töötada, sest töö on suurepärase maailma vajalik koostisosa ja tingimus.

Teisiti mõistab neid sõnu Martin. «Tehkem tööd ja ärgem arutlegem, ainult nii võime elu talutavaks teha.» Pahet pole võimalik välja juurida. Martin ei usu, et maailma saaks muuta (seepärast «töötame ilma arutlemata»). Töös näeb ta ainult vahendit üksikisiku igavuse peletamiseks ja puuduse kaotamiseks. Sõna «aed» all mõtleb Martin ainult seda maalappi, millel siiani, oma saatust needes, töötas Cacambo.

Candide'ile omandavad sõnad «me peame endi aeda harima» laiema tähenduse. Nad on vastuseks küsimusele «mida siis teha», tema enda avastatud tõeks. Candide jõuab mõlemast filosoofist kaugemale, nendega ühtaegu nõustudes ja mitte nõustudes.

Pilt paradiisiaiast ei esine üksnes romaani lõpuosas. Parun Thunder-ten-tronckhi loss Vestfaalis näis Candide'ile algul maise paradiisina. Kuid Candide aeti paradiisist välja, sest tal jätkus ettevaatamatust kord sirmi taga mõjuka paruni kaunist tütart Cunégonde'i suudelda. Teine peatükk algab sõnadega: «Paradiisist välja aetud, läks Candide huupi, nuttes, pilk pööratud taeva poole.»

Paradiisi kujutatakse uuesti Eldoradole pühendatud peatükis. Seda fantastilist maad võrdleb Candide korduvalt Vestfaaliga. Vestfaali lossi kirjeldati eespool järgmiselt: «Parun oli üks Vestfaali kõige võimsamaid suurnikke, kuna ta lossil olid uksed ja aknad.» Vestfaal on näilik paradiis, Eldorado aga ehtne: siin valitsevad aineline küllus ja vabadus, inimesed ei tunne siin despotismi ega kulla võimu. Kuid Eldorado on muinasjutt, unistus, see, mida ei ole. Seepärast ei kinnita Eldorado optimismifilosoofiat, vaid purustab selle. Kohtumine neegriga, mille järel Candide loobub Panglossi filosoofiast, järgneb Eldorado episoodile. Vaatamata sellele on Eldorado riigil romaanis sügav tähendus. Eldorado on see, mida ei ole, kuid Eldorado on ka see, mis võib ja peab olema. Candide kaotas näilise paradiisi, ta peab ise looma teise, tõelise paradiisi.

Panglossi arutluse puhul tähendab Candide: «See on hästi öeldud, kuid me peame endi aeda harima.» Oma «Filosoofilises

sõnaraamatus» («Dictionnaire philosophique», 1764) kirjutas Voltaire märksõna «paradiis» all, et see tuleb pärsia keelest, kus tähendab viljapuuaeda. «Candide» toob piibli kujundi üle tõsielu pinnale, paradiis asendub aiaga. Inimese koht pole paradiisis, vaid maa peal, harida ei tule mitte Eedeni aeda, vaid «endi aeda». Sõna «aed» saab Candide'i suus elu sümboliks. Maailm on mõistmatu, selles valitseb kurjus, kuid ta võib ja peabki mõistetavaks saama. Selleks on vaja töötada. Maapealset paradiisi saab luua ainult inimkäte abil. Dervišil on õigus, jumal ei loonud maailma inimese mõõdupuu järgi, inimene peab ise kõik kätte võitma, oma kätetööga «uut loodust» looma, mis vastaks inimese mõistusele — selles on progressi mõte, selles on tuleviku ülesanne.

Selline arusaamine sõnadest «tuleb endi aeda harida» määrab kahtlematult romaani filosoofilise tähenduse. Mitte asjata ei kõlanud see rahuaegne deviis Voltaire'i kirjavahetuses revolutsioonilise üleskutsena maailma muuutmisele.

Kuid romaanis võib selgesti tunda ka teisi, pessimistlikke, Martini filosoofia noote. Need on tingitud sellest, et Voltaire näeb kodanliku tsivilisatsiooni vastuolusid, mida ta ei ole suuteline lahendama. Tee «maapealse paradiisi» juurde on raske ja keerukas. Tuleviku suhtes on Voltaire ettevaatlik, ta ei taha teha liiga julgeid järeldusi ega maalida Eldorado õnneliku riigi taolisi utoopilisi pilte. Üks on Voltaire'ile selge: tuleb teha lõpp neile pahedele, millele on võimalik lõppu teha — türannialc, katoliku kirikule, usufanatismile, feodaalsele omavolile. Voltaire ei ole veendunud, kas sellest piisab soovitud mõistusevalitsuse saabumiseks. Kuid edaspidine elu ise peab viima uutele lahendustele. Voltaire'i peamine lootus ei ole nüüd enam rajatud valgustatud monarhile nagu «Zadigis», vaid lihtsate inimeste praktilisele tegevusele. See praktiline tegevus on tähtsam kui kõik filosoofilised õpetused. Sõna «aed» on Voltaire'il mitmetähenduslik, sel on laiem tähendus (Candide'i «meie aed») ja kitsam tähendus, mille annab sellele Martin. Isegi väike töö («aed» Martini tähenduses) on Voltaire'i arvates rohkem väärt kui metafüüsilised arutlused. Koos Martiniga räägib ta lugejale: «Tehkem tööd ja ärgem arutlegem, sest ainult nii võime elu talutavaks teha.»

Maailmas valitsev kurjus on Voltaire'il lahutamatu tsivilisatsiooni ja progressi probleemist. Voltaire'i kontseptsioon erineb järsult Leibnizi ja Pope'i ettemääratud harmoonia teooriast. See kutsub esile ägedaid vastuväiteid ka Rousseau'lt. Poleemikas Voltaire'iga väitis ta: kurja allikas ei ole loodus, vaid see, et inimene oma võimeid kuritarvitab.

Muidugi on ka Voltaire'ile kurja allikaks eelkõige mitte mõistuspärane ühiskondlik kord. Kaasaegse tsivilisatsiooni kriitika ei ole Voltaire'il vähem hävitav kui Rousseau'l. Siin on mõlemad filosoofid ühel nõul. Nende lahkhelid avalduvad milleski muus: Rousseau arvates oli inimene tõeliselt õnnelik ainult «loomulikus

olekus», kui ta oli veel ühtne loodusega ega vastandanud end sellele. Voltaire'i järgi on aga inimese ja looduse vahel ebakõla, mistõttu ainult tsiviliseeritud olek vastab inimese olemusele. Tõsi küll, siiamaani oli areng toimunud väärades vormides, tsivilisatsioon avaldus moonutatud kujul, säilitades «loomuliku oleku» kõige halvemad küljed, barbaarsete igandite jäljed. Sellest aga ei järeldu hoopiski, nagu oleks tsivilisatsioon iseenesest pahe. Voltaire säilitas alati usu mõistuse ja progressi, kultuuri ja valgustuse päästvasse ossa.

«Candide'is» ei ole utoopiline Eldorado riik vastandatud mitte üksnes Euroopa moonutatud tsivilisatsioonile, vaid ka «loomulikule olekule» (episood metslaste oreilloonidega). Vaatamata ühiskonna struktuuri patriarhaalsetele joontele on Eldorado kõrgelt arenenud tsivilisatsiooniga maa. See on Voltaire'i ideaali, tsivilisatsiooni ja looduse ühtsuse kehastus. Voltaire uskus inimese ühiskondlikku olemusse ja seepärast ei olnudki tema jaoks seda lepitamatut antagonismi ühiskonna ja looduse vahel, millest kirjutas Rousseau. Tsivilisatsioon võib mõistusepärane olla — selline on kirjaniku sügav veendumus.

Kuid ei tohi unustada ka asjade teist külge. «Loomuliku inimese» poole pöördumine tulenes Rousseau revolutsioonilisest maksimalismist, mis oli valmis loobuma tsivilisatsiooni saavutustest ainuüksi selleks, et kinnitada loomulikku võrdsust ja vabadust. Voltaire'il on aga tsivilisatsiooni kaitsmine lahutamatult seotud kodanliku progressi omaksvõtmisega kõigi sellele iseloomulike vastuoludega.

«Kohtlane» («L'Ingénu», 1767). Voltaire'i 60-ndate ja 70-ndate aastate loomingus kuulub tähtis koht poleemikale Rousseau'ga. See on peamine sisu ühes tema parimatest jutustustest «Kohtlane». Valides jutustuse peategelaseks indiaanlase, hurooni, kes saabub Ameerikast Prantsusmaale, kasutab Voltaire üht valgustajate armastatumat võtet, kritiseerides kaasaegset ühiskonda võõramaalase, «metslase» suu läbi, kes vaatleb imestusega maailma, tajudes seda otsekui esmakordselt nägija pilguga. Tema loomulikule tervele mõistusele näib kõik ümbritsev moonutatud, pahupidi pööratud, pea peale pandud. Seda võtet kasutas Montesquieu «Pärsia kirjades». Voltaire ise pöördus korduvalt selle meetodi poole. «Kohtlases» aga on «metslase» kuju tähtis jutustuse probleemi enda pärast, poleemikana Rousseau õpetusega «loomuliku oleku» eelistest tsivilisatsiooniga võrreldes.

Esimestes peatükkides on huroon koomiline kuju, ehkki juba siin on tunda tema lihtsa ja loomuliku loomuse üleolekut Saint-Malo väikelinna elanikest. «Loomulikku inimest» naeruvääristatakse tsivilisatsiooni normide seisukohalt, tsivilisatsiooni aga naerdakse välja «Loomuliku inimese» vaatevinklist. (Kohtlase kriitika pühakirja, usuliste kombetalituste jms. pihta.) Hiljem lõbus ja mänglev toon kaob, jutustus omandab dramaatilise vär-

vingu. Kohtlane sõidab Pariisi, puutub kokku suurilma eluga. Ta kuuleb arveteõiendamisest hugenottidega ja kogeb enda nahal, mida tähendavad usuline fanatism, kuninga omavoli, Prantsuse kohtumenetlus. Selle asemel et kuningalt autasu ja tänu saada (huroon lõi inglaste rünnaku tagasi), satub Kohtlane vangi. Voltaire'i kriitika objektiks ei saa mitte niivõrd tema tegelase käitumise koomilised küljed kuivõrd tsivilisatsiooni pahed, huroon ise aga saab kaasaegse ühiskonna paljastajaks.

Kohtlase kuju on teravalt vastandatud teistele jutustuse tegelastele: munkadele, kohtunikele, sõduritele, kuninga ametnikele. Kõik nad on kujukad sotsiaalsed tüübid, samal ajal kui huroon kehastab vääradest ühiskondlikest suhetest moonutamata ja rikkumata inimloomust. «Loomuliku inimese» kokkupõrked maailmaga toovad ilmsiks kaasaegse ühiskonna loomuvastase ja inimvaenuliku iseloomu. Paratamatult rikutakse siin kõik õilis ja üllas. Peigmehe päästmiseks peab hurooni armastatu St. Yves oma au ohverdama, «voorus sunnib teda langema». Voltaire nimetab oma tegelast «suuremeelseks ning lugupidamist väärivaks truudusemurdjaks». See pole psühholoogiline, vaid sotsiaalne paradoks, kaasaegse tsivilisatsiooni loomuvastasuse ja moonutatuse väljendus.

«Inimliku» ja sotsiaalse lahutamisel on Voltaire'il veel teinegi tähendus: pahe ei peitu inimeses, vaid ühiskonna vales korralduses. Isegi jutustuse tegelaste kõigi õnnetuste põhjustaja St. Pouange ilmutab romaani lõpul heasüdamlikkust ja võimet kahetseda. Voltaire kirjutab tema kohta: «Ta pole loomult paheline.» Paheliseks on tema teinud ühiskond. Suur tähtsus romaanis on ka jansenist Gordoni lool. Gordon oli kogu elu arvamusel, et pahe on inimloomuses endas, romaani lõpus jõuab aga järeldusele, et kurjus ei peitu inimeses, vaid ühiskonnas.

Moonutatud tsivilisatsiooni sümboliks saab «Kohtlases» vangla. «Loomulikus olekus» oli inimene vaba: huroon «oli harjunud rääkima, mida ta mõtles, ja tegema, mida tahtis». Tsivilisatsioon on kogu oma elukorraldusega vastuolus inimese loomuliku vabadusega. Vabadust ähvardab kõikjal hädaoht: mehi suletakse Bastille'sse, naisi maetakse elusalt kloostritesse (mis «sarnanevad samuti vanglaga»). Huroon räägib jansenistile: «Ma sündisin vabana kui tuul... Ja ometi oleme nüüd mõlemad ahelates, teadmata ja saamata küsidagi, mille eest.» See kõlab kui otsene vihje Rousseau'le. «Ühiskondlik leping» algab sõnadega: «Inimene sünnib vabana, kuid kõikjal on ta ahelais.» Ent siingi ei asu Voltaire Rousseau positsioonidele. Just vanglas võtab Kohtlane omaks kultuuri ning omaenda sõnade järgi «muutub loomast inimeseks». Alles nüüd saab temast romaani positiivne kangelane. «Ta ei ole enam see, mis enne. Rüht, toon, mõttelaad — kõik oli muutunud. Kuivõrd ta varem oli elus võhik ja kõigest ilma jäetud, niivõrd oli ta nüüd inimene, kes sisendas enda vastu

lugupidamist.» Ühesõnaga, «Kohtlane oli lakanud olemast Kohtlane». Voltaire oli veendunud, et tsivilisatsioon ei too endaga kaasa mitte ainult kurja, vaid ka hüvangut. Voltaire'i peategelase lugu ei ole isiksuse langus, vaid tõus.

Kui kohutavad tsivilisatsiooni pahed ka ei ole, on kaotatud looduselähedusse juurde tagasipöördumine võimatu. «Kohtlase» lõpus on tunda leppimise noote. Ei, tagasiteed ei ole. Kuid on tee edasi, võitluse tee. Viimastel lehekülgedel kuuleme, et huroonist on saanud «sõjamees ja julge filosoof». Sõna «sõjamees» omandab «filosoofi» kõrval erilise tähenduse. XVIII sajandi tähenduses on filosoof valgustaja, vana korra vastu võitleja sünonüümiks.

«Kohtlases» tehtud järeldused ei ole vastuolus «Candide'i» järeldustega. «Me peame endi aeda harima» — see on üleskutse kõigi ja igaühe aktiivsusele. Üksikisik võtab osa üldisest vabastamisüritusest. Seetõttu ei ole ta Voltaire'il enam tinglik, koomiline kuju. Jutustuse tegelased on minetanud oma kahemõõtmelisuse, kontuursuse, nad ei ole enam hüpiknukud, kelle niidid on autori peos. Nad liiguvad vastavalt iseloomule ja olukordadele. Voltaire kirjutas, et «Kohtlane» on sada korda tõepärasem kui «Candide». Selles romaanis kaob iroonia üksikisiku üle. Siin on kõik tõsine. Tegelaste saatus enam ei lõbusta, vaid liigutab lugejat.

Jutustuse tonaalsus on nukker. Selles valitseb tundelisuse ja äreva traagilisuse õhkkond. Voltaire ei esita soovitut tõsieluna. Ta loobub paljude XVIII sajandi romaanide süžeelisest ülesehitusest, kus voorus tingimata võidutseb, pahe saab aga karistada ja kõik lõpeb õnneliku abieluga. Jutustuse optimistlik idee ei väljendu süžeearengus endas, see heljub raamatu kohal kui lootus täiuslikumasse ühiskondlikku korda, mis aga kuulub alles tulevikku.

«Filosoofilised jutustused» kajastavad Voltaire'i keerukaid vaimseid otsinguid, tema kõhklusi ja kahtlusi. Voltaire purustab vana maailma eelarvamusi ja palju valgustajate pettekujutusi. Kõige kainemana neist näeb ta selgesti tohutuid raskusi valgustusajastu suurte ideaalide elluviimise teel. Kuid nende ideaalide väärtuses, selles, et inimene väärib suurt ja vaba elu, ei kahelnud Voltaire kunagi.*

---

* Voltaire'i «Filosoofilistest jutustustest» on eesti lugejale kõige kauem tuntud «Candide». 1919. a. ilmus katkendeid sellest Fr. Tuglase vahendusel («Valitud leheküljed», II). Kogu jutustuse tõlkis 1928. a. A. Saareste ja teos ilmus pealkirja all «Candide ehk Optimism». 1936. a. anti A. Aspeli tõlkes välja «Zadig ja teisi jutustusi» («Zadig ehk Saatus», «Mikromégas», «Kohtlane»). *Tõlkija.*

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

(1712–1778)

Rousseau on kõige radikaalsemalt meelestatud prantsuse valgustajaid. Talle on omane järjekindel demokratism. Oma loomingus väljendab ta töötavate hulkade, Prantsusmaa talupoegade ja käsitööliste huve ning ideaale. Rousseau tulised väljaastumised sotsiaalse rõhumise ja poliitilise türannia vastu, aadelkonna manduva kultuuri ja ametliku kiriku vastu ning rahvavalitsuse põhimõtete, sotsiaalse võrdsuse, humanismi ja terve, töörohke elu kaitsmine tõid talle määratu populaarsuse niihästi prantslaste hulgas kui ka kogu maailmas.

Rousseau'l oli palju järgijaid. Ühiskondlikule arvamusele avaldatava mõju tugevuse ja ulatuse poolest võib teda võrrelda ainuüksi Voltaire'iga. Ta oli ühe valgustusliikumise ideoloogilise suuna, nn. rousseauismi rajaja. See suund ühendas endas feodaalkorra ja kõigi selle seaduste teravaima kriitika ning demokraatliku, vabariikliku korra kaitsmise, inimestevaheliste loomulike suhete ülistamise, tunnete ja looduse kultuse.

Enam kui ükski teine valgutaja oli Rousseau Suure Prantsuse revolutsiooni eelkäija. Tema ühiskondlik-poliitilised traktaadid said aluseks jakobiinide tegevusele, olid neile juhendiks uute riigivalitsemisvormide loomisel.

Rousseau elu. Rousseau käis läbi raske elutee. Ta sündis Genfis kellassepa perekonnas. Jean-Jacques'i sünd maksis tema ema, mitmekülgselt arenenud ja andeka naise elu. Rousseau kasvas ilma vajaliku järelevalveta. Ta ei saanud isegi süstemaatilist alghariduse. Teadmiste puudulikkust korvasid elav kujutlusvõime ja erk tundelisus. «Ma hakkasin tundma enne kui mõtlema,» meenutab Rousseau.

Kuue-seistme-aastaselt loeb Rousseau kõiki võimalikke romaane, millele järgnevad Plutarchose «Suurmeeste elulood», Ovidiuse, La Bruyère'i, Molière'i teosed. Kirjandus, eriti antiikkirjanike teosed, avaldasid suurt mõju tundliku poisi vaadete kujunemisele. Rousseau ise tunnistas hiljem: «Huvitav lektüür, vestlused isaga loetu üle kasvatasid minus selle vaba ja vabariikliku vaimu, selle ohjeldamatu, uhke, iket ja orjust vihkava iseloomu, mis piinas mind kogu elu . . .»

Pärast seda, kui Rousseau isa oli sunnitud Genfist lahkuma, anti poiss vaimulik Lambercier' pansioni, kus ta kaks aastat õppis ladina keelt ja «sellele lisaks hariduse nime all muud tühja-tähja». Seejärel sai Rousseau'st graveerija õpipoiss. Karm meister solvas ja peksis poissi teenimatult.

Talumata jõhkrat käitumist, põgenes Rousseau kuueteistaastase noorukina kodulinnast. Algasid rännuaastad, suurte lootuste

ja niisama suurte pettumuste ajastu. «Ma astusin kindlalt laia maailma,» kirjutab Rousseau. «Arvasin, et täidan ta oma väärtustega.» Kuid elu ei olnud nii külalislahke, nagu see noorele unistajale näis. Et mitte nälga surra, tuli Rousseau'l teenri ametit pidada, kuni ta lõpuks leidis peavarju madame de Warens'i juures, kes tundelise ränduri südamlikult vastu võttis. Tema majas Savoia provintsis, mis tol ajal kuulus Itaaliale, veetis Rousseau kaksteist aastat (1729—1741). See oli enese, oma kutsumuse otsingute ajastu. Temale omase innukusega uurib Rousseau erinevaid teadusi ning ta valik langeb lõpuks muusikale. Rameau juhendamisel omandab ta muusikateooria, esineb heliloojana ja dirigendina asjaarmastajate kontsertidel, annab eratunde, leiutab uue (numbrilise) helide üleskirjutusviisi.

1741. a. halvenevad Rousseau suhted madame de Warens'iga ning ta suundub Prantsusmaa pealinna, tulvil auahneid kavatsusi, plaanitsedes revolutsiooni muusikas. «Ma jõudsin Pariisi,» meenutab Rousseau, «viieteistkümne luidooriga taskus, komöödiaga «Narcisse» ja muusikalise projektiga elatusvahendiks . . .»

Rousseau lootused aga ei täitunud. Teaduste Akadeemia ei võtnud tema noodisüsteemi vastu. Kuid noor helilooja ei heida meelt. Ta kirjutab ooperi «G a l a n t s e d m u u s a d» («Les Muses galantes»), mis toob talle mõninga tunnustuse.

40-ndate aastate alguses teenib Rousseau mõnda aega saatkonnasekretärina Veneetsias, siis aga pühendub lõplikult loomingulisele tööle. Pariisis loob ta sõbralikud sidemed Diderot', Grimmi, Holbachi, Condillaci, d'Alembert'iga, katsetab kirjanduse alal, kuid ta varasemad teosed (komöödiad ja tragöödiad) ei too talle edu.

Kuulsus tuli Rousseau'le ootamatult. 1749. a. suvel külastas ta sageli Diderot'd, kes oma teose eest «Kiri pimedaist» viibis Vincennes'i lossis vangis. Kord võttis Rousseau teele kaasa ajalehe «Mercure de France» ja seda läbi lehitsedes sattus ühele kuulutusele. Dijoni akadeemia kuulutas välja võistluse parimale teosele teemal «Kas teaduste ja kunstide areng on kaasa aidanud kommete paranemisele või rikkumisele?».

«Niipea kui ma selle läbi lugesin,» kirjutab Rousseau, «avanes minu ees uus maailm ja ma sain teiseks inimeseks.» Kirjaniku mõtteis peitunud uued ideed tärkasid temas nüüd välgusähvatusena. Teda valdas loominguline innustus. «Minu peas keerelnud hingestatud mõtted tulvasid äkki sellise jõu ja ülevoolavusega, et mind tabas seletamatu ärevus,» jutustas ta hiljem Malesherbes'ile, «tundsin peapööritust nagu oleksin joobunud. Äge südame pekslemine lämmatas mind, paisutas mu rinda. Ma ei suutnud enam kõndides hingata ning istusin tee äärde puutüvele. Istusin seal pool tundi sellises erutuses, et alles tõustes märkasin: kogu mu vest oli pisaratest märg, ma ei teadnud aga isegi,

millal ma neid olin valanud.»* Nagu Rousseau ise tunnistab, kestis selline loominguind temas aastat neli või viis ning ta tundis, et suudab luua midagi suurt ja kaunist.

Arutlus teadustest ja kunstidest. Rousseau andis Dijoni akadeemia küsimusele eitava vastuse. Ta esimene traktaat «K a s t e a d u s t e j a k u n s t i d e a r e n g o n k a a s a a i d a n u d k o m m e t e p a r a n e m i s e l e v õ i r i k k u m i s e l e?» («Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer ou à corrompre les moeurs?», 1750) sisaldab juba paljusid rousseauismi teooria elemente. Rousseau märgib kultuuri hukutavat mõju inimkonna kõlbelisele elule. Tema arvates oli inimene täiesti õnnelik, kui elas loodusega vahetult suheldes. Ta ei vajanud valgustamist. Teaduse areng tõi inimese ellu ebakõla, juhtis inimese vähehaaval luksuse juurde, mille tagajärjel kadusid tsiviliseerimata ühiskonnale omased siirus ning lihtsus.

Rousseau rõhutab, et tsivilisatsioon võõrutas inimese kõnelemast tunnete keelt, andis eluõiguse maneerlikule salongikeelele, tegi inimesed hellikuteks ja põhjustas kodanikuvapruse langust. Kreeka, Rooma ja Egiptuse langust näeb Rousseau hellitatuses, mis kultuuri arengu tagajärjel kreeklaste, roomlaste ja egiptlaste juures ilmnes. Tema ideaaliks on karm, askeetlik Sparta, tuntud oma «kodanike õnneliku harimatuse poolest», kes ajasid kunstnikud ja teadlased maalt välja.

Teadmiste ja kunstiloomingu allika enda seostab Rousseau inimlike pahedega. «Astronoomia allikaks on ebausk,» väidab ta, «ilukõne tuleb auahnusest, vihkamisest, lipitsemisest ja valest; geomeetria põhineb kasuahnusel, füüsika tühjal uudishimul, kõik teised teadused ja isegi moraal inimeste upsakusel.»

Mõnelgi juhul oli Rousseau argumentatsioon nõrk ja väheveenev, kuid tema paradoksaalsete väidete taga peitub mõte, et kultuur on rahvast irdunud, ei aita rahva elu parandada.

Kaasaegse tsivilisatsiooni rahvavaenuliku olemuse peamiseks põhjuseks peab Rousseau ebavõrdsust, rikkuste ebaühtlast jaotust, mis toob kaasa ühelt poolt luksuse, teiselt poolt aga viletsuse. Teadus, kirjandus ja kunst õigustavad ja ilustavad tema arvates sotsiaalset ebaõiglust. «Nad punuvad lillevanikuid inimesi köitvate raudsete ahelate ümber,» kirjutas Rousseau, «nad lämmatavad neis loomuliku vabadustunde, milleks nad arvatavasti on loodud, sunnivad neid oma orjust armastama ning loovad niinimetatud tsiviliseeritud rahvad. Vajadus püstitas troonid, teadus ja kunst andsid neile kinnitust.»

Niisiis avaldab Rousseau täiesti selgesti, miks ta kultuuriga rahul ei ole: kultuur aitab kindlustada sotsiaalset ja poliitilist rõhumist.

---

* Tsiteeritud teostest М. Н. Розанов, Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. — Очерки по истории руссоизма на Западе и в России, т. I, Москва 1910, lk. 89.

Äärmustele vaatamata astub suur mõtleja tegelikult välja ainult reaktsioonilise kunsti vastu, nähes hästi selle rahvavaenulikku olemust. Tema sooviks on, et kirjanikud kasvataksid inimestest kodanikuvooruste vaimus. Rousseau süüdistab neid esteeditsemises, selles, et nad hoolitsevad rohkem oma teoste vormi kui sisu eest, et nad ei kujuta inimesi, kes oleksid võimelised üllateks ühiskondlikeks kangelastegudeks. «Meil on füüsikuid, geomeetreid, poeete, muusikuid ja kunstnikke,» märgib Rousseau, «kuid meil pole kodanikke. Kui mõni ongi veel järele jäänud, siis hukkub ta kuskil külakolkas puuduses ja põlatuna. Näete nüüd, millisesse olukorda on need inimesed viidud ja kuidas suhtume neisse, kes hoolitsevad leiva eest meile ja piima eest meie lastele.»

Oma originaalsuse ja erakordse kujundlikkusega avaldas traktaat sügava mulje ning võitis Dijoni akadeemia auhinna. «See teade,» kirjutab Rousseau, «pani minus lõplikult käärima selle kangelaslikkuse ja vooruse juuretise, mida mu isa, mu kodumaa ja Plutarchos olid mu südamesse jätnud. Ma ei teadnud midagi üllamat ega kaunimat kui olla vaba ja vooruslik.»

Rousseau kohandab oma vaadetele ka isikliku elu. Ümberkujundamist alustab ta välimusest, ta loobub kuldtikandist ja valgetest sukkadest, võtab vöölt mõõga ja müüb kella. Kuid see pole veel kõik. Rousseau loobub igasugustest tulutoovatest ametitest ja hakkab elama nootide ümberkirjutamisest, mille eest talle makstakse tükitööna.

«Külatark» («Le Devin du village»). Rousseau kuulsuse kindlustas ooper «Külatark», mis 1753. a. õukonnateatris lavastati. Ooper oli lüüriliselt siiras, lihtsate meloodiatega ja poetiseeris külakombeid. Etendus sai tohutu menu osaliseks. Järgmisel päeval laulis Louis XV ise vahetpidamata Colette'i aariat nii valesti nagu ei keegi teine kogu kuningriigis: Oh häda, teener kadunud, ma murega end sidunud.

Pärast esimese traktaadi ilmumist ja «Külatarga» lavastamist tekivad Rousseau'l tõsised lahkhelid paljude valgustajatega, eriti Holbachi, Grimmi, hiljem ka Voltaire'iga. Neid (välja arvatud Diderot'd) peletas eemale Rousseau plebeilik demokratism ning vihased väljaastumised mõistuse ja valgustuse vastu. Neid jõukaid ning läbi ja lõhki seltskonnainimesi, kes olid alatised külalised salongides, šokeeris ka Rousseau käitumine, tema püüd endale tööga elatist teenida. Selles nägid nad väljakutset kogu oma elulaadile. Suurt osa mängis ka kadedus Rousseau erakordse kuulsuse pärast.

1753. a. kuulutas Dijoni akadeemia võistlustöödeks välja uue teema «Inimestevahelise ebavõrdsuse tekkimisest». Rousseau hakkab suure innuga käsitlema teemat, mis võimaldab tal väljendada oma salajasi mõtteid kaasaegse ühiskonna ning inimkonna arenguteede kohta.

Inimeste ebavõrduse tekkimisest. Oma uues traktaadis

«Arutlus inimeste ebavõrdsuse tekkimisest ja alustest» («Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes», 1754) püüab Rousseau selgitada, millisest imede seostumisest johtub, et tugev nõustub nõrka teenima», miks töörahvas on jäänud käputäie parasiitide võimu alla. Selle erakordselt raske probleemi lahendamisel näitas Rousseau end suurepärase dialektikuna, kes on võimeline tungima sügavale ajaloolise protsessi vastuoludesse.

Rousseau alustab oma esseed ürginimese iseloomustusest. Ürgajal oli inimene loodusega ühte sulanud ja leidis sealt kõik vajaliku oma igapäevaste vajaduste rahuldamiseks. Teda eristas loomadest ainult vaba tahe ja enesetäiustamisvõime. Vähehaaval arenedes valmistasid ürginimesed ise pinda loomulikust seisundist kaasaegsesse ühiskonda üleminekuks. Nad õppisid lihtsamaid kalapüügiriistu ja küttimisvahendeid valmistama ning tuld tegema.

Suurimaks sammuks inimkonna arengus oli Rousseau arvates «kahe kunsti, metallide töötlemise ja maaharimise leiutamine». See aga soodustas ka ebavõrdsuse tekkimist, selle tähtsaimaks tagajärjeks oli tööjaotus. «Sellest ajast kui ühed inimesed hakkasid rauda sulatama ja sepistama,» kirjutab Rousseau, «pidid teised neid toitma.»

Rauast tööriistade ilmumine tõi endaga kaasa maaharimise paranemise, see omakorda põhjustas maa jaotamise. Tekkis eraomand. Selles näeb Rousseau ühiskondliku ebavõrdsuse ja inimkonna kõigi hädade peamist põhjust. «Esimene,» kirjutas Rousseau, «kellele tuli pähe tarastada maatükk ja öelda «See siin on minu» ning kes leidis küllalt lihtsameelseid inimesi seda uskuma, oli kodanliku ühiskonna tegelik rajaja. Kui paljudest kuritegudest, sõdadest ja tapmistest, kui paljudest hädadest ja õudustest oleks inimkonna säästnud see, kes vaiad välja kiskunuks ja ajanuks täis kraavid ja hüüdnuks oma ligimestele: «Ärge parem kuulake seda petist. Kui te unustate, et viljad on kõigi ja maa mitte kellegi oma, siis olete kadunud!»»

Nagu Rousseau tõestab, tõi eraomandi tekkimine endaga kaasa konkurentsi ja võidurikastumise, saades lepitamatute vastuolude, veriste kokkupõrgete ja sõdade allikaks. See põhjustas tohutuid muutusi ka inimeste kõlbluses: tekkisid ihnsus, auahnus, kadedus ja palju teisi pahesid.

Inimesed kehtestasid õigluse kaitseks seadusi, kuid eraomanduslike suhete valitsuse all muutusid need oma vastanditeks: «Need tugevdasid veelgi rikaste võimu, hävitasid jäädavalt vabaduse, kindlustasid alatiseks eraomandi ja ebavõrdsuse, tegid osava võimuanastuse vääramatuks õiguseks ja määrasid mõnede auahnete huvides terve inimsoo tööle, viletsusele ning orjusele.»

Nii näitab Rousseau ajalookäiku kui keerukat, sisemiselt vastuolulist protsessi, kus tihedalt põimuvad nii eesrindlikud kui ka tagur-

likud nähtused. Iga samm edasi materiaalse kultuuri arengus toob endaga kaasa ühiskonna vastuolude süvenemise. Rousseau oskust avastada elu dialektikat hindas kõrgelt Engels oma «Anti-Dühringis».

Kõrgeima arenguastme saavutab ühiskondlik ebavõrdsus despootlike juhtimisvormide kehtestamisega. Kuid samal ajal leidub despootias ka elemente, mis lähendavad seda loomulikule ürgaja seisundile. «Siin muutuvad kõik inimesed uuesti võrdseteks,» märgib Rousseau, «kuna ükski neist ei kujuta endast midagi.» Roussseau muidugi eitab seda liiki «võrdsust». Ta kaitseb rõhutud rahvaste õigust revolutsioonilisele võitlusele oma vabastuse eest. «Ülestõusud, mille tagajärjel tapetakse või tõugatakse troonilt mõni sultan, on niisama õiglased aktid kui sultani enda eelnenud teod, kui ta otsustas oma alluvate elu või varanduse üle.»

Läbides verised katsumused, jõuab ühiskond Rousseau oletuste kohaselt uuesti harmooniani, mis ei ole aga enam selline nagu ürgajastul. Uut harmooniat on rikastanud kõik inimkonna kultuuri saavutused. Rõhutades Rousseau mõttekäigu dialektilist iseloomu, kirjutab Engels: «Seega esineb juba Rousseau'l mitte ainult mõttekäik, mis karvavõrdki ei erine sellest, mida jälgisime Marxi «Kapitalis», vaid ka üksikasjus terve rida samasuguseid dialektilisi võtteid, mida kasutab Marx: oma loomult antagonistlikud, eneses vastuolu sisaldavad protsessid; iga määruse muutumine oma vastandiks, ja lõpuks kõige tuumana — eituse eitamine.»*

Rousseau traktaadis leidub arvukaid materialistlikke algeid. Inimkonna progressi allikat ei otsi filosoof mitte jumalas ega abstraktses mõistuses, vaid materiaalsetes tegurites. Just inimese võitluses oma elutingimuste parandamise eest sündis tema arvates kaasaegne kultuur, muutus inimese mõtlemine, rikastus keel ning avardus ettekujutus maailmast ja iseendast.

Traktaat oli Rousseau kõige julgem poliitiline teos, milles ta püüdis põhjendada poliitiliste pöörete ajaloolist paratamatust. Poliitilised pöörded on ühiskondlike vastuolude sajanditepikkuse süvenemise tagajärg ning need peavad viima inimeste loomuliku seisundi, võrdsuse kehtestamisele.

Rousseau vaenlased võtsid tema «Arutlust» kui üleskutset pöörduda tagasi eelajaloolisesse minevikku, ürgaja rahvaste elulaadi juurde. Voltaire kirjutas autorile temale omase irooniaga: «Kunagi veel pole kasutatud nii palju vaimukust selleks, et meid uuesti loomadeks teha. Teie teost lugedes tekib tahtmine käia neljakäpukil. Kuid et on möödunud üle kuuekümne aasta, kui ma võõrdusin sellest harjumusest, siis tunnen kahjuks, et mul on võimatu uuesti alustada ning ma jätan selle loomuliku kõndimisviisi neile, kes seda rohkem väärivad kui teie ja mina.»**

---

* F. Engels, Anti-Dühring, Tallinn 1953, lk. 124.

** М. Н. Розанов, Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. — Очерки по истории руссоизма на Западе и в России, т. 1, Москва 1910, lk. 145.

Tegelikult oli Rousseau sellisest mõttest kaugel. Juba ette aimates, milliseid vääraid järeldusi tema teosest teha võib, kirjutas ta oma traktaadi lisas: «Mis siis ikka! Tähendab, tuleb purustada ühiskond, kaotada erinevus minu ja sinu oma vahel, pöörduda tagasi metsa ja seal karudega koos elada? Selline järeldus oleks tõenäoliselt minu vastastele meeltmööda, kuid ma eelistan neid sellest häbist vabastada ja jätan selle juba aegsasti kõrvale.»

Rousseau ei kutsu hoopiski üles kaasaegse tsivilisatsiooni hävitamisele ja ürgaja seisundile tagasipöördumisele. Ajastu ülesannet näeb ta võitluses vägivalla ja pahede vastu ning kaotatud võrdsuse taastamises, kuid juba uuel ajaloolisel alusel. Tema teooria näeb ette sotsiaalseid ja poliitilisi ümberkujundamisi. Tõsi küll, Rousseau ideaal oli utoopiline ja väikekodanlik. Ta ei mõelnudki eraomandit likvideerida, unistas vaid maa ja teiste rikkuste ühtlasest jaotamisest. Rousseau kajastas prantsuse talupoegade lootusi, kes kannatasid suurmaaomanike ekspluateerimise all.

Pärast «Arutluse» kirjutamist, kuid enne selle avaldamist käis Rousseau Genfis. Talle korraldati vaimustatud vastuvõtt. Tema enda sõnade järgi «hellitasid teda kõik seisused», nähes temas kuulsat kaasmaalast. Rousseau omalt poolt oli alati uhke oma kodulinnale, tema lihtsale, töökale, puritaanlikult rangele elulaadile, vastandades selle patriarhaalseid kombeid Prantsuse ühiskonna kõlbelisele lodevusele. Rousseau võtab endale uuesti Genfi kodakondsuse ning nüüdsest peale lisab oma nimele sõnad «Genfi kodanik».

Rousseau pühendas oma «Arutluse» «Genfi vabariigile». Pühenduses ülistab ta Genfi riigikorda, pidades seda eeskujulikuks ja jäljendamist väärivaks. Vaatamata sellele jättis traktaat Genfi valitsevatele ringkondadele ebasoodsa mulje ning see asjaolu takistas Rousseau'd alatiseks Genfi asumast.

Juba ammu üksindust igatsev Rousseau asub 1756. a. elama Pariisi lähedale väiksesse majja «Ermitage». Siin algab tema kirjandusliku tegevuse kõige viljakam periood. Üksteise järel kirjutab ta oma kõige tuntumad teosed «Uus Héloïse», «Émile» ja «Ühiskondlik leping».

Soovimata «leivatüki pärast» aadlikust lugeja maitsele vastu tulla ja nii oma annet hävitada, tegeleb Rousseau endiselt noodide ümberkirjutamisega. See, mida ta kirjutas, tuli alati südamest. Sellest ka tema teoste erutav siirus, mis sõna otseses mõttes haaras kõiki eelarvamusteta lugejaid.

«Kiri d'Alembert'ile etenduste kohta» («Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles»). Lugenud Diderot' «Entsüklopeedia» seitsmendast köitest d'Alembert'i artiklit «Genf», milles eriti rõhutati selles linnas teatri loomise vajadust, kirjutab Rousseau 1758. a. kolme nädala jooksul oma kuulsa «Kirja d'Alembert'ile etenduste kohta», milles ta kirglikult eitab teatrietenduste soodsat mõju ühiskonnale. Rousseau rünnakute peamiseks põhju-

seks prantsuse dramaturgiale on asjaolu, et selles tema arvates puudub päriselt ühiskondlik sisu. Selles ülistatakse tavaliselt kõikvõimalikke pahesid, voorus aga jääb tagaplaanile.

Seda puudust selgitab Rousseau draamakunsti seadustega, mis nõuavad teravate konfliktide, sisemiselt vastuoluliste, keerukate tegelaste kujutamist, kes väljendavad tormiliselt oma elamusi. Vooruslikud natuurid, kes oskavad oma kirgi talitseda, pole dramaturgide juures hinnas, sest need pole lavalised.

Rousseau kasutab siin XVIII sajandil küllalt levinud argumente. Valgustusaja suurimad teoreetikud Diderot ja Lessing väidavad samuti, et moraalsetel stoikutel puudub lavalisus ja poeetilisus, ning nõuavad, et draamasse toodaks sütitava temperamendiga positiivne kangelane.

Rousseau rõhutab, et prantsuse tragöödiates mängivad kõige aktiivsemat osa kurjategijad, komöödiates aga petised. Erandiks ei pea ta isegi Molière'i, kellel koomikat kannavad igasugused sulid, tähelepanu koondub nende tempudele. «Ehkki ma Molière'i talendist olen kõige enam vaimustatud,» kirjutab Rousseau, «kujutab tema teater endast pahede ja halbade kommete kooli, mis on kardetavam kui raamatud, milles neid otse püütakse õpetada. Tema suurim eesmärk on headuse ja lihtsameelsuse väljanaermine ning kaastunde äratamine nende vastu, kelle poolel on kavalus ja vale. Ausad inimesed tema teostes aina lobisevad, pahelised aga tegutsevad, ning enamasti edukalt. Aplausi teenib väga harva kõige auväärsem, peaaegu alati aga kõige osavam.»

Rousseau ei saa Molière'ile andestada, et viimane näitab koomilises valguses isegi Alceste'i, inimest, kelle kogu süü seisab eitavas suhtumises oma ajastu ja oma kaasaegsete kõlbelisse laostumisse. Rousseau vastandab talle Philinte'i kuju, s. o. inimese «kel endal on taskud pungil», kuid kes peab kohatuks vaeste kaitseks midagi öelda, vaadates ükskõikselt oma «lukustatud majade» akendest, kuidas kogu inimsugu varastatakse ja paljaks riisutakse, tapetakse ja hävitatakse.

Rousseau muidugi alahindab Molière'i kasvatavat mõju tema satiiriliste komöödiate kaudu, peamised koomilised kujud on kõrged aukandjad ja suurnikud. Samal ajal on aga tema paradoksaalsetes arutlustes terake tõtt. «Kirja» autor märgib õigesti ja tabavalt draamakirjanike nõrkust: positiivse kangelase loomisel piirdutakse moraaliküsimustega. Negatiivsed tegelased on nende teostes väljendusrikkamad kui positiivsed. Viimased sarnanevad pigemini kõlbeliste vooruste kehastustega kui elavate inimestega.

Rousseau arvates juhiks teater Genfi elanikke kasulikust tööst kõrvale. Selle asemel et tulu tuua, tekitas teater neis soovi jõude elada, mõjudes kahjulikult nende patriarhaalsetele tavadele. Sellele vaatamata ei ole Rousseau vaatemängude vastu. Ta soovitab organiseerida Genfi vabariigis teatrietenduste asemel avalikke vabaõhupidustusi, nagu see oli tavaks Vana-Kreekas. Kesksel

kohal olgu neil rahvapidustustel spordi- ja sõjamängud, mis aitavad niihästi heade töömeeste, isamaa kaitsjate ettevalmistamisele kui ka rahva moraalsele liitmisele. Rousseau idee võtsid hiljem üle jakobiinid, rakendades seda revolutsiooniaastatel rahvapidude, mängude jms. organiseerimisel.

Rousseau esteetilised vaated. Artikli «Kiri d'Alembert'ile...» järgi otsustades võib jääda mulje, et Rousseau suhtub teatrisse eitavalt. Tegelikult pole asi hoopiski nii. Tema ägedad väljaastumised prantsuse dramaturgia vastu on seletatavad sellega, et ta ei leidnud sealt rahvalikkust, feodaalkorra kriitikat, üllast kodanikupaatost.

Rousseau püüab draamakunsti lähendada kaasajale, rahva elu allikatele. Tema eeskujuks saavad vanakreeka dramaturgid, kes kirjutavad sellest, mis erutas nende kaasaegseid: «õnnetustest, mis tabasid nende vaenlasi pärslasi»; «kuritegudest ja korrarikkumistest, mis olid toime pannud tsaarid, kellest rahvas vabanes».

Patriootlike ja kodanikutundega draamade mängimise vastu Šveitsis pole Rousseau sugugi. «Las etendavad Bernis, Zürichis ja Haagis näidendeid Austria kuningakoja endisest türanniast: kodumaa- ja vabadusarmastus äratab meis huvi selliste näidendite vastu. Kuid öelge, milleks siin tuua lavale Corneille'i tragöödiaid või mis puutuvad pariislastesse Pompeius või Sertorius.»

Kaasaegselt komöödialt nõuab Rousseau «rahva kommete» kujutamist. Ta kritiseerib «nüüdseid kirjamehi», keda huvitavad ainult kuulsused ja kes peavad endile alandavaks teada, «kuidas elatakse poes või töökojas». Rousseau piitsutab kaasaegse teatri seisuslikku suletust, teoseid, mis on mõeldud aadelkonna maitsele ning mis idealiseerivad tegelikkust. Oma teoses «Uus Héloïse» kirjutab Rousseau: «Kujutatakse ainult kõrgeid aukandjaid kullaga tikitud riietes, muu näitamisest ollakse võõrdunud. Nii võib arvata, nagu elaksid Prantsusmaal ainult krahvid ja *chevalier*'d. Mida halvemini ja vaesemalt elab rahvas, seda suurema hiilguse ja toredusega kujutatakse tema elu.»

Rousseau võitleb moraalse kunsti eest. Peamiseks teoses peab ta selle kõlbelist sisu ning astub välja igasuguste formalistlike veiderdamiste vastu. Esteetiline ja moraalne on Rousseau jaoks sünonüümsed mõisted. «Headus on vaid teostunud ilu,» väidab ta.

Rousseau hindab kõrgelt selgesti väljendatud moraalse suunitlusega teoseid. Kunsti peamist eesmärki näeb ta tegelikult vooruse ja inimese kõlbelise ilu ülistamises. Rousseau armastatumad autorid on kirjanikud-moralistid. Ta hindab kõrgelt Prévost'd ja on eriti vaimustatud Richardsonist. «Clarissat» peab ta maailmakirjanduse kõige täiuslikumaks romaaniks.

Moraal on Rousseau esteetikas lai mõiste. See hõlmab nii isiklikke, perekondlikke kui ka kodanikuvoorusi. Rousseau positiivne tegelane on hea perekonnaisa ja vooruslik abielumees,

kuid sooritab samal ajal ka ühiskondlikke kangelastegusid: on ennastohverdav patrioot ja võitleb poliitiliste vabaduste eest. Rousseau plebeilik demokratism leidis endale väljenduse rõhumise, parasiitliku eluviisi ja luksuse ägedas hukkamõistus, revolutsioonilise kangelaslikkuse ning töö kui elu normaalse põhialuse, kui eesrindlikku kunsti ja õiget esteetilist maitset kujundava pinnase esteetilises kinnituses.

Kangelaslikkuse mõistmisel ei suuda Rousseau siiski ületada XVIII sajandi valgustajatele (Diderot'ile, Lessingile, Schillerile jt.) omast piiratust. Moraalse vastandab ta tundelisele, isiklikku ühiskondlikule, inimliku kodanlikule. Kõlbelist voorust ei kujutle Rousseau ette ilma võitluseta inimlike kirgedega. Vooruslik on tema arvates inimene, kes oskab oma tundeid valitseda, neid moraalsele kohusetundele allutada. See iseärasus annab Rousseau eetikale askeetliku iseloomu, tema tegelastele aga spartaliku karmuse.

«Uus Héloïse» («La nouvelle Héloïse», 1761). Kõige täielikumalt kehastub Rousseau moraalne ja esteetiline ideaal romaanis «Uus Héloïse», selles sentimentaalse proosa klassikalises näites. Nagu Rousseau ise tunnistab, seadis ta endale eesmärgiks «kujutada kombeid ja abielutruudust», näidata vooruse võitu armastuse üle, seostades neid probleeme ühiskondliku korralduse käsitlusega.

Romaani süžeeline ülesehitus on väga lihtne. Noor aadlineiu Julie d'Étange armub oma õpetajasse Saint-Preux'sse, kes pole aadlik. Armastajate teele kerkivad seisuslike eelarvamuste tõkked. Julie isa parun d'Étange ei taha tütart anda «lihtsast soost ja ilma sugupuuta mehele». Loomuliku tunde apoloogia on «Uues Héloïse'is» tihedalt põimunud feodalismiajastu moraali kriitikaga. Rousseau sentimentalism on aktiivne, protesteeriv.

Saint-Preux teeb Julie'le ettepaneku põgeneda. «Mul on mu kaks kätt, ma olen tugev. Minu kätetööga saadud leib maitseb sulle paremini kui piduroad.» Julie'l aga on rohkem enesevalitsust kui ägedal Saint-Preux'l. Ta ei taha oma vanemaid kurvastada ja keeldub kategooriliselt isakodust lahkumast. Traditsioonide võim osutub kiindumusest tugevamaks. Asjata veenab Saint-Preux Julie't, et armastust jalge alla tallates sooritab ta kuriteo. Tütarlaps ei lase end oma otsuses kõigutada. Ta soovitab Saint-Preux'l kindlaks jääda ja meenutab talle antiikaja kangelasi Brutust, Sokratest ja Catot, kes oskasid oma tundeid valitseda ja neid mõistusele alistada. Vastuolu inimese ja kodaniku vahel Rousseau moraalses ning esteetilises õpetuses saab siin küllaltki kujuka väljenduse. Saint-Preux peab tahes-tahtmata alistuma Julie julmale voorusele ja sõidab ära Pariisi.

Andes järele isa palvele, abiellub Julie aadliku de Wolmariga. Ta armastab endiselt Saint-Preux'd, kuid toob oma tunded ohvriks väärale arusaamisele kohusest. Isa tahtele alistumine põhjustab suuri kannatusi nii talle endale kui ka ta armastatule. Saint-Preux teeb talle õigusega etteheiteid: «Oh sind ülikuulekat tütart ... sinu vead on kõigi meie õnnetuste allikaks.» Abielukõidikute pühadus saab Julie'le uueks usuks. Ta tahab oma abielus õnnelik olla ja keelab Saint-Preux'l endale kirjutada. Meeleheites püüab noormees oma elu lõpetada. Sellest saatuslikust sammust päästab ta aga valgustatud lord Bomston. Viimane soovitab Saint-Preux'l töötada ja lausub rahulikult: «Elu möödub lennates... Kogu ta väärtus seisab selles, kuidas me teda kasutame. Ainult meie heateod on jäänud ning üksnes need annavad elule mõtte. Tea siis, et surm, mida sa igatsed, on autu ja väiklane. Sa röövid inimsugu. Enne kui sa temast lahkud, tasu talle kõige eest, mis ta sulle on teinud.»

Saint-Preux läheb reisima. Tervelt neli aastat pole temalt mingeid teateid. Lõpuks saabub kiri. Wolmar, kes naist kõiges usaldab, kutsub Saint-Preux' oma majja elama. Julie on rahulik. Talle näib, et ta armastus on surnud. See pole aga nii. Vägivaldselt lämmatatud kirg Saint-Preux' vastu süttib taas. Et oma tegelast autusest päästa, kiirustab Rousseau jutustust lõpetama. Julie haigestub ja sureb. Enne surma tunnistab ta Saint-Preux'le, et on teda kogu aeg armastanud. «Kaua petsin end ja see enesepettus päästis mind. See hajus alles nüüd, kus seda enam vaja ei ole. Ma ei häbene sulle tunnistada, mu sõber, et kõigile pingutustele vaatamata jäi armastus, süütu armastus, mu hinge püsima. Kohusetunde nimel tegin kõik, mis minu tahtest sõltus, südant aga ei saa sundida...»

Nii saab Julie spartalik voorus lüüa. Tõsi küll, «Uue Héloïse'i» peategelane sureb puhtana, ometi ei õnnestu tal endas looduse häält summutada. Romaani mõju ei seisne enesesalgamises, vaid moraalitõotusest tugevamaks osutuva inimliku tunde poetiseerimises.

Oma tegelaste kannatusi kirjeldades langetab Rousseau hukkamõistva otsuse feodaalkorrale. Ühiskondlikud tingimused hävitasid kahe inimese õnne. Eelkõige selles peitub «Uue Héloïse'i» tähendus.

Rousseau sentimentalismi iseärasused. Rousseau on tuntud kui suurim sentimentalist. Seejuures on tema sentimentalism aktiivne, revolutsiooniline. Rousseau ülistab tegelasi, kes elavad südamehääle, mitte aga kaasaegse ühiskonna moraalikoodeksi järgi. Kuid sellega ta ei piirdu. Rousseau püüab selle poole, et elu terve, loomuliku inimese vajaduste järgi ümber teha. Selles seisnebki tema aktiivsus ja revolutsioonilisus.

Passiivsed sentimentalistid ei kutsunud üles muutma sotsiaalseid suhteid. Nende kangelane tunneb end hästi igasugustes ühiskondlikes tingimustes. Poliitika teda ei huvita. Ta elab oma perekonnale, puhtisiklike elamuste kitsas maailmas. Saint-Preux ja Julie ei ole ühiskondlik-poliitilistes küsimustes sugugi passiivsed.

Nad arutavad kriitiliselt kõiki ajastu aktuaalseid probleeme (sotsiaalset korraldust, kirjanduse ja kunsti arengut, lastekasvatust jms.). Rousseau tegelastele (eriti Saint-Preux'le) on võõras sisekaemus, nad võitlevad oma saatuse eest, osutavad vastupanu tagakiusajatele.

Rousseau ründab oma romaanis aristokraatide kõrkust. Saint-Preux' sõbra lord Bomstoni suu läbi kritiseerib ta teravalt parun d'Étange'i, kes uhkeldab aadlitiitliga. «Millega võib uhkustada see seisus, kuhu kuulumisega te nii väga hooplete? Mida teeb ta isamaa auks või inimkonna õnneks? Seaduste ja vabaduse surmavaenlane, mida on ta teinud enamikus maades, kus tal nii hiilgav seisund on, peale türanniseerimise ja rõhumise?»

Rousseau on seisukohal, et inimese isiklikud väärtused ei sõltu tema seisuslikust kuuluvusest. Inimese õilsust ei määra tema arvates mitte aadlitiitlid, vaid mõistus, tundelisus, kasu, mida ta toob ühiskonnale. Rousseau pooldab vabu ühiskondlikke suhteid. «Igaühe seisundi määraku tema väärikus,» kirjutab ta, «südamete liit sõlmitagu aga südamete valiku järgi — selline on tõeline ühiskondlik kord.»

Rousseau protesteerib ka Euroopa riikide koloniaalpoliitika vastu, mis põhjustab indiaani ja aafrika suguharude füüsilist hävitamist. Mööda Lõuna-Ameerikat reisides puutus Saint-Preux kokku eurooplaste peremehetsemise kohutavate tagajärgedega Uues Maailmas. «Mehhiko ja Peruu rannikul nägin samasugust pilti kui Brasiilias: hõredalt asustatud, õnnetud elanikud, kahe võimsa rahva viletsad riismed, kes kiratsevad orjuseahelais, puuduses...»

Rousseau revolutsioonilisus ja demokratism saavutavad erilise kõlajõu seal, kus ta räägib prantsuse pärisorjusliku talupoja raskest saatusest, kes elab «ebainimlike peremeeste» võimu all. Tema sentimentalism avaldub ka kaastundes töötavatele massidele ja vihas nende rõhujate vastu. «Kurnatud hobusekronud, kes iga hetk on valmis piitsahoopide all kõngema, õnnetud räbalatesse rõivastunud talupojad, jõuetud pealesunnitud paastumisest ja vaevatud väsimusest. Nende külad ja hurtsikud pakuvad nukrat vaatepilti, siin ei rõõmusta miski silma. Kui mõtled neile õnnetuile, kelle verd sa pead imema, siis hakkad peaaegu kahetsema, et oled inimene.»

Rousseau sentimentaalsuse allikad on antud juhul samad mis Radištševil, kes kirjutab oma teose «Teekond Peterburist Moskvasse» eessõnas: «Vaatasin enda ümber ja tundsin südames ängistust inimkonna kannatuste pärast.»

Rousseau püüab «Uues Héloïs'is» lahendada talupoegade küsimust. Ta loob «valgustatud aadliku» Wolmari, kes, andnud oma talupoegadele vabaduse, hoolitseb nende kasvava majandusliku heaolu eest ja isalikult süveneb kõigisse nende muredesse. Wolmari mõisas valitseb rahu ja küllus. Rousseau maalitud pilt oli muidugi utoopiline. Illusioon talupoja ja feodaalaadliku vastuolude rahumeelse lahendamise võimalikkusest juhtis rahvast kõrvale võitlusest oma õiguste eest. Ühiskonna ümberkorraldamise programmis jääb Rousseau valgustuse raamidesse.

«Uus Héloïse» oli Rousseau lemmikteos. Ta lõi selle «suurimas ekstaasis», püüdes «leida väljapääsu oma vajadusele armastuse järele». Armuelamuste kujutamisel lähtus Rousseau teatud määral isiklikest elukogemustest. Saint-Preux' kirglikes armuavaldustes kajastub kirjaniku kiindumus krahvinna d'Houdetot'sse.

Rousseau kirjutas «kirjeldamatu naudinguga» «Uue Héloïse'i» mitu korda ümber, «kasutades selleks kõige ilusamat kuldäärtega paberit, helesinist ja hõbedast liiva tindi kuivatamiseks ning helesinist paela käsikirja kokkuköitmiseks».

Juba käsikirjas sai «Uus Héloïse» õukonnaaristokraatia hulgas tuntuks. Teosel oli tohutu menu. Raamatukaupluste ees ootas iga päev hulk inimesi romaani ilmumist. Kogu tiraaž müüdi silmapilkselt läbi. Raamatut laenutati lugemiseks 12 sou eest tunnis. Eriti vaimustatud olid naised. Rousseau nimi sai tuntuks kogu Euroopas.

Kirjaniku kuulsus ärritas tema vaenlasi. Nad ei suutnud Rousseau'le andestada eelkõige tema demokratismi ja väljaastumist aadlike vastu. Kahjuks ühines ka Voltaire «Uus Héloïse'i» mahategijate leeriga. Teda rabas Rousseau «häbematus, kes julges väita, et kellassepa õpipoiss, kes oskab lugeda ja kirjutada, on täiesti võrdne hispaania grandidega, prantsuse marssalitega, impeeriumi vürstidega...»

Laia lugejaskonda seevastu köitis Rousseau oma humanismiga, kõlbeliselt kaunite, ent sotsiaalsete olude ohvriks langenud tegelaste kaitsmisega. Ta õpetas armastama ühiskonda ja vihkama olemasolevaid elutingimusi.

«Uue Héloïse'i» kunstilised iseärasused. «Uus Héloïse» on psühholoogiline ja analüüsiv romaan. Teos pakub huvi just hingeliste elamuste analüüsiga. Rousseau väldib igasuguseid liialdusi sündmustikus. Kirjanik ise nägi oma raamatu novaatorlust süžee lihtsuses ja intriigi terviklikkuses. Teose intriig «on koondunud kolme isiku ümber ja areneb kuue köite vältel ilma episoodideta, romantiliste seiklusteta, kuritegelike loomuste ja sündmusteta».

«Uus Héloïse» kannab endal autori hinge pitserit. Teost läbib subjektiivsuse paatos. Sündmuste kiretu kirjeldamine on Rousseau'le täiesti võõras. Iga mõtet soojendavad autori enda tunded, kogu tema moraalse olemuse soojus. See aga annab teosele erilise poeetilise värvingu.

Saint-Preux', Julie ja Bomstoni vahendusel väljendab Rousseau oma salajasi mõtteid. Ta otsekui sulaks kokku oma tegelastega, suutmata end nendest lahutada, nende iseloomu objektiviseerida. Seetõttu puudub «Uue Héloïse'i» tegelaskujudel plastili-

sus, sisemine areng, mis on realistliku kirjanduse üheks olulisemaks tunnuseks.

Rousseau kunstilise mõttelaadi omapära tingis «Uue Héloïse'i» žanrilised iseärasused. See on romaan-kirjades. Saint-Preux ja Julie vahetavad pikki läkitusi, kus nad üksikasjalikult arutavad oma elamusi, vahetavad muljeid. Selline sündmuste kujutamise vorm võimaldas Rousseau'l endal jutustusse sekkuda, tegelaste kaudu oma isiklikke veendumusi väljendada.

Kunstilise mõtte tüübilt on Rousseau pigemini romantik kui realist. «Uues Héloïse'is» võib näha subjektiivset iseloomude kujundamise printsiipi, mis hiljem laialdaselt levis romantilises kirjanduses. Julie'l ja Saint-Preux'l puudub sisemine arenemisvõime. Nad ei tegutse alati oma sotsiaalse ringkonna normide kohaselt, vaid käituvad sageli autori ettekirjutuse järgi. Rousseau väljendab nende kaudu oma tundeid ja mõtteid. Samuti on Wolmari kujus vähe tõelise provintsiaadliku jooni. Paljud tema vaated on Rousseau dikteeritud.

Rousseau looming on subjektiivne ning püüab kaunile kinnitust leida, näidata inimest sellisena, nagu ta valgustusliku eetika normide kohaselt peaks olema. Rousseau väljendas oma kaasaegsete unistusi paremast elust ja uutest inimestest. Selles seisnes tema teoste eluline tõepärasus.

Kirjanikuna apelleeris Rousseau eelkõige oma lugejate kõlbelisele teadvusele. Romaani eessõnas hoiatab ta, et tema tegelased näivad «ebaloomulikud neile, kes ei usu voorusesse». Rousseau elas ajastul, mil polnud veel kadunud usk helgesse tulevikku ja inimloomuse headesse algetesse, ning see kinnitas kirjaniku usku oma moraalse ja esteetilise ideaali otsese ellurakendamise võimalikkusesse.

«Ühiskondlikust lepingust» («Du contrat social», 1762). Samaaegselt «Uue Héloïse'iga» kirjutab Rousseau traktaadi «Ühiskondlikust lepingust», milles avalduvad tema poliitilised ja ühiskondlikud ideaalid. Rousseau püüab motiveerida põhimõtteid, millele rajatakse «mõistuse riik», mis maksimaalselt vastaks töötavate masside huvidele.

«Inimene on sündinud vabana,» kirjutab Rousseau, «aga kõikjal on ta ahelais.» Filosoof kritiseerib erinevaid riigijuhtimise süsteeme. Nende puudust näeb ta selles, et need põhinevad vähemuse võimul enamuse üle. Rousseau astub välja korra vastu, mis teeb valitsejad jumalateks, rahvad aga loomadeks, kel on oma peremees «valvamas oma karja, et seda nahka panna».

Rousseau kaitseb oma traktaadis rahva suveräänsust, s. t. ideed võimust, mida «juhib üldine tahe». Ta seisab sellise juhtimisvormi eest, mis vastaks rahva lootustele, tema püüdlustele võrdsuse ja vabaduse poole.

Ühiskondlik-poliitilistelt vaadetelt on Rousseau idealist. Ta arvab, et ideaalne riigikord on võimalik kodanike vastastikuse

kokkuleppe alusel. Ta jagab valgustajate pettekujutusi, et ühiskondlikud suhted ei ole inimkonna ajaloo objektiivse arengu tulemus, vaid inimesed loovad neid teadlikult.

Rousseau arvates peab ühiskondlikus lepingus keskse kohal seisma isiklike ja ühiskondlike huvide harmoonia. Ühinemiseks tuleb leida selline vorm, mis «kaitseb ja valvab ühiste jõududega iga lepinguosalise isikut ja vara ning milles igaüks kõigiga liitudes allub siiski ainult iseendale ja jääb niisama vabaks, kui ta enne oli». Rousseau ideaaliks on riigikord, mis põhineb vabadusel ja võrdsusel ning tagab rahva «ühtse tahte» täieliku ühtesulamise üksikisiku tahtega. Seepärast peab Rousseau kõige vastuvõetavamaks valitsusvormiks demokraatlikku vabariiki, kus seadusi võetakse vastu üldkoosolekul kõige demokraatlikemal alustel.

Demokraatlikult valitud valitsusele annab Rousseau õiguse sundida üksikuid ebateadlikke isikuid võimude otsuseid täitma. Kuid «vägivald» avaldub siin erilisel viisil, seda rakendatakse üksikisiku huvides. «Kui keegi keeldub üldsuse tahtele allumast,» kirjutab Rousseau, «siis sunnitakse teda selleks kogu poliitilise organismi abil, see aga tähendab vaid, et teda sunnitakse jõuga vaba olema . . .»

Rousseau'le on rahvas ainus suverään, kes ei pea oma tegudest aru andma. Igasugustele valitsejatele, nende hulgas ka monarhidele, vaatab ta lihtsalt kui rahva tahte teostajatele. Kui nad hakkavad rahvavaenulikku poliitikat ajama, siis on massidel õigus «endilt ike heita». Nii põhjendab Rousseau revolutsiooni seaduslikkust.

Nõuded, mida Rousseau esitas «mõistuse riigile», olid väga suured. Tegelikult ei olnudki kodanliku korra tingimustes neid võimalik ellu rakendada. Isiklike ja ühiskondlike huvide vahelise harmoonia saavutamiseks on vajalikud sotsialistlikud suhted, Rousseau programm näeb aga ette isiklikul «tööl ja töötlemisel» põhineva eraomandi säilitamist. Rousseau ei märka, et eraomandusli kord põhjustab paratamatult varanduslikke erinevusi, ekspluateerimist ega võimalda luua õigluse põhimõtetel rajatud juhtimissüsteemi.

«Emile». Raamatu «Ühiskondlikust lepingust» kõrval valmib Rousseau'l neil aastatel veel pedagoogiline traktaat «Emile ehk Kasvatusest» («Émile ou De l'éducation», 1762; eesti k. lühendatult 1930). Selles käsitletakse kõlbeliselt ja füüsiliselt terve inimese kujunemist, kes parasiitlike eluviiside asemel on võimeline elama normaalset töörohket elu.

Püstitatud eesmärgi elluviimiseks isoleerib Rousseau Emile'i ühiskonnast. Lähtudes seisukohast, et inimene on loomult hea ja et teda rikuvad sotsiaalsed olud, püüab ta oma kasvandikku igati väliskeskkonna mõjude eest hoida. Kasvataja ülesanne seisab Rousseau arvates lapse loomupäraste eelduste leidmises ja arendamises, sundimata talle peale seda, mis ei vasta tema kalduvus-

tele ja iseloomule. Rousseau pedagoogiline süsteem on üles ehitatud kasvatatava individuaalseid omadusi arvestades ning suunatud omanäolise inimese ettevalmistamisele.

Émile'i kasvatatakse vabalt, ilma igasuguste sundimisvahenditeta. Tema kasvataja etendab ainult aruka juhendaja osa, kes suunab ettevaatlikult poisi huvisid ning aitab tal täielikumalt selgitada oma võimeid. Émile on vabastatud tavalistest õppetundidest, tema õpetajaks on loodus ise. Ta jalutab palju, teeb tähelepanekuid ning omandab vaatluste ja elukogemuste põhjal vajalikke teadmisi.

Rousseau astub välja elust irdunud skolastiliste õpetamismeetodite, valmis kujul antud mõistete pähetuupimise vastu. Tema pedagoogika arendab lapse iseseisvust ja algatusvõimet, jättes talle õiguse ümbritseva maailmaga suhtlemise protsessis ise tõeni jõuda.

Rousseau annab Émile'ile hea füüsilise ettevalmistuse. Loobudes aristokraatlikule kasvatusele omasest hellitamisest, kujundab ta poisist terve inimese, vastupidava ja eeskujuliku sportlase. Émile tunneb hästi puusepa-, tisleri- ja sepatööd ning oskab põldu harida. Tema ideaaliks on provintsivaikuses töömehe tagasihoidlikku elu elada.

Kõige vähem tähelepanu pöörab Rousseau Émile'i vaimsete püüdluste arendamisele. Tegelikult isoleerib ta poisi kogu kaasaegsest kultuurist. Émile'i ainsaks vaimutoiduks on piibel ja «Robinson Crusoe». Kõik teised raamatud on talle keelatud.

Émile on usklik, kuid tema religioon on eriline, «tundeline», «loomulik», mis ei tunnista jumalateenistusi, ristiusu dogmasid jms. Usuõpetus on Rousseau käsituses sügavalt individuaalne ning põhineb igasugustest kiriklike kombetalituste elementidest vabal südame- ja süümehäälel. Usklikele on Rousseau arvates kõige olulisem täita humaanseid käske «õiglane olla, üksteist armastada, teistele head teha, ... kõikide inimeste vastu oma kohust täita ...» Kõik muu heidab Rousseau kõrvale kui mõttetu ebajumalakummardamise. «Selline on ehtne religioon,» kirjutab Rousseau, «ainus, mis ei luba kuritarvitamist, autust ega fanatismi.»

Usklikkus nõrgendab isegi koos ametliku kiriku kriitikaga kahtlemata revolutsionääri ja võitleja seisukohti. See sisendas ka Rousseau'le alandlikkuse idee, õpetas teda nurisemata taluma kannatusi ja «isegi oma vaenlastele» halastama.

Meheikka jõudes leiab Émile endale eluseltsilise tütarlapses, keda on samuti kasvatatud rousseauismi vaimus. Sophie'l on suurepärane tervis, ta on lihtne ja siiras, kuid kirjanduses ja kunstis ilmutab ta peaaegu täielikku võhiklikkust. Kogu ta kasvatus on läinud selleks, et temast eeskujulikku perenaist ja ema teha.

«Émile» kutsus reaktsioonileeris esile segaduse. Eriti sattusid ärevusse kirikumehed. Rousseau religioossetes vaadetes, mis olid kõige täielikumalt väljendatud «Savoia vaimuliku usutunnistuses»

(raamatu IV osas), nägid nad kiriku autoriteedi õõnestamise ohtu. Prantsuse parlament tegi 11. juunil 1762 otsuse raamatu põletamise ja Rousseau vangistamise kohta. Sõprade hoiatuse peale põgenes kirjanik Šveitsi, kuid ka siin anti käsk tema arreteerimiseks. Rousseau sõitis sealt edasi Neuchâteli krahvkonda, mis oli tollal Preisi kuninga valitsuse all. Siin elas ta peaaegu kolm aastat, sekkudes «Émile'i» ümber tekkinud poleemikasse. 1764. a. avaldab ta **«Kirjad mäelt»** («Lettres de la montagne»), milles annab vastulöögi oma jälitajaile.

Rousseau rahu osutus lühiajaliseks. 1765. a. piirasid fanaatilised protestandid tema maja ümber, filosoof ise aga pääses suurivaevu kividevalingust. Nüüd ei leia Rousseau enam kuskilt rahu. Ta rändab ühest kohast teise, peatub Prantsusmaal paljudes linnades. Teda vaevab jälitusmaania. Kõikjal viirastuvad talle vaenlased. 1770. a. alates elab Rousseau Pariisis. Nootide ümberkirjutamise kõrval kirjutab ta oma viimase teose «Pihtimused».

«Pihtimused» («Les Confessions», 1781). Teos «Pihtimused» kuulub autobiograafilisse žanrisse, mis tekkis juba ammu enne valgustusaega. See žanr sai eluõiguse renessansiajastul (Petrarca loomingus), kui feodaalideoloogia kriisi ajal tekkis huvi inimisiksuse vastu.

Autobiograafiliste teoste hulgas on «Pihtimustel» eriline koht. Seda iseloomustavad äärmine siirus ja tõepärasus. Rousseau astub ühiskondliku kohtu ette kogu oma alastuses, ainsatki nõrkust varjamata. «Ma üritan teha midagi ainulaadset,» kirjutab ta, «mida keegi ei hakka järele tegema. Ma tahan oma kaasinimestele näidata tõde ühe mehe olemusest, ja see mees olen ma ise.»

Rousseau püüab näidata inimloomuse keerukust. Ta polemiseerib XVII—XVIII sajandi ratsionalistidega, kes püüavad inimest väljamõeldud skeemide abil loomuvastaselt ühtlustada. Rousseau purustas lihtsustatud ettekujutuse inimesest kui kodanikuvooruste musternäidisest, samal ajal aga sisendas tema vastu lugupidamist. «Pihtimused», kus Rousseau nii avalikult kirjutas oma pahedest ja vigadest, võimaldasid Tšernõševski sõnade järgi teha järelduse: «Jah, õigus oli sellel, kes uhkelt ja julgelt ütles: milline ma ka ei olnud, ometi olin ma üks parimaid inimesi maailmas.»

Rousseau ei sea endale eesmärgiks laiahaardelist tegelikkuse kujutamist. Ta kirjutab peamiselt endast, oma mõtetest ja tunnetest. «Minu pihtimuste otseseks eesmärgiks oli anda lugejale täpne ettekujutus oma sisemaailmast kõigis olukordades.» Rousseau tuletab oma raamatus meelde ühtede või teiste sündmuste poolt tekitatud «elamuste ahelikku». Seejuures on peatähelepanu koondatud isiklikule elule. Rousseau kui kodanik jääb tagaplaanile.

Ent ka Rousseau isiklik elu pakub suurt ajaloolis-kultuurilist huvi. Selles kajastub otsekui peeglis kogu ajastu, see annab asen-

damatut materjali rousseauismi ja sentimentalismi kui konkreetsete ideoloogiliste ja psüühiliste nähtuste iseloomustamiseks.

Rousseau kirjutab palju oma suurest tundelisusest, armastusest üksildaste jalutuskäikude vastu, mis võimaldavad anduda unistustele. Kõik moraalselt puhas ja kaunis kutsub temas esile tugeva emotsionaalse reaktsiooni. Jutustades sõidust Vevey lähistele, kus toimub «Uue Héloïse'i» tegevus, tunnistab Rousseau: «Peatusin teel mitu korda, et nutta, istusin suurele kivile ja vaatasin, kuidas mu pisarad langevad vette.»

Rousseau räägib oma loodusearmastusest. Erinevalt passiivsetest sentimentalistidest ei meeldi talle aga vaiksed tasandikud, vaid «mässavad vood, kaljud, männid, sünged metsad, mäed, vonklevad teed, mida mööda võib tõusta ja langeda, kohutavad kuristikud mõlemal pool».

«Pihtimused» annavad selge ettekujutuse autori ühiskondlikest vaadetest, tema armastusest rahva vastu. Iseloomustav on noore Rousseau kohtumine talupojaga, keda vaesus sunnib leiba õlgedega pooleks sööma. «Mida ta mulle sellega seoses jutustas, ... avaldas mulle kustumatut muljet, see poetas mu hinge seemne, mis hiljem arenes mu südames lepitamatuks vihkamiseks õnnetu rahva tagakiusamise ja rõhujate vastu.»

Rousseau tunneb, et läheneb revolutsioon, ja näeb ette selle võitu. Nagu paljud teisedki, tunnistab kirjanik: «Ma... mõtlesin, et Prantsusmaa riigikord ähvardab peagi puruneda.» Rousseau nimetab täpselt läheneva kriisi põhjusi: ebaõnnestumised Seitsmeaastases sõjas, «kohutav korratus riigi finantsasjades», «pidevad lahkhelid valitsemisel», «üleüldine rahulolematus rahva ja kõigi seisuste hulgas riigis», «jonnaka naise kangekaelsus» (siin mõtleb Rousseau markiis de Pompadouri, kes oma tujude järgi ministreid vahetas) jne.

«Pihtimused» pole mitte üksnes asendamatu allikas Rousseau eluloo uurimisel, vaid ka XVIII sajandi ühiskondlike ja esteetiliste vaadete silmapaistev mälestusmärk.

Mõni aeg enne surma asus Rousseau elama markii de Girardini mõisa Ermenonville'i Pariisi lähedal. Siin ta surigi juulis 1778 ja maeti parki Paplite saarele, mis sai kogu maailma rousseauistide palverännakute paigaks. Jakobiinide diktatuuri ajal viidi Rousseau põrm üle Panthéoni, Prantsusmaa suurmeeste puhkepaika. Selle aktiga avaldati tunnustust kirjaniku tohututele teenetele prantsuse rahva ja kogu inimkonna ees.

DENIS DIDEROT

(1713–1784)

Denis Diderot on XVIII sajandi silmapaistvamaid valgustajaid. Suur mõtleja ja materialist, suurepärane kirjanduskriitik ja kunstiteadlane, andekas kirjanik ja publitsist, kuulsa «Entsüklopeedia» väljaandja, etendas Diderot suurt osa valgustusaja eesrindlike ühiskondlik-poliitiliste, filosoofiliste ning esteetiliste vaadete arengus. «Kui üldse keegi on pühendanud kogu oma elu «tõe ja õiguse teenimisele» — nende sõnade heas tähenduses, siis oli see näiteks Diderot.»*

Diderot oli igasuguse skolastika vastane. Ta võitles filosoofia ja kirjanduse lähendamise eest tegelikule elule, astus välja realistlikult tõepärase, rahvale lähedase ja mõistetava kunsti poolt ning manduva aristokraatliku kultuuri ja sotsiaalse rõhumise vastu. Tema parimaid teoseid läbib mässuvaim iganenud feodaalkorra ja kiriku vastu. Neis mõistetakse hukka ka kujunevaid kodanlikke suhteid.

Diderot esindas prantsuse valgustusliikumise pahempoolset, demokraatlikku suunda. Kodanlikust piiratusest hoolimata kajastas ta oma loomingus rahvamasside huve, kes olid tõusnud võitluseks enda vabastamise eest. Diderot' üleskutsetes tegutsemisele, tema ülistustes suure kodanikujulgusega inimestele, tema elevas stiilis on juba tunda läheneva revolutsiooni hingust.

Diderot sündis 1713. a. Langres'is (Champagne'i provintsis) jõuka käsitöölise perekonnas. Tema isa oli vilunud noasepp. Diderot õppis algul kohalikus koolis, hiljem aga Pariisi Harcourt'i kolleegiumis. Vanemad soovisid, et pojast saaks vaimulik, kuid noormees ei tahtnud end ühegi kindla elukutsega siduda. Ta õpib innukalt matemaatikat, inglise, itaalia, ladina ja kreeka keelt. Poja kangekaelsuse tõttu jätab isa Diderot' materiaalsest toetusest ilma. Järgnevad pikad aastad võitluses puudusega. Diderot elab katusekambrites, elatudes eratundidest ja juhuslikest kirjanduslikest tellimustest. Miski ei suuda teda aga valitud teelt kõrvale viia. Diderot valmistub filosoofi-, kriitiku- ja kirjanikukutseks.

30-ndatel aastatel kujuneb Diderot'st järk-järgult entsüklopeedilise teadmistega inimene. Ta loeb palju, muu hulgas filosoofilisi, ajaloolisi ja loodusteadusi käsitlevaid teoseid. Seejuures ei piirdu Diderot lihtsalt mineviku teadusalaste saavutuste omandamisega. Ta otsib küsimustele uusi lahendusi, püüdes rakendada inimmõtte parimaid saavutusi ühiskondliku progressi teenistusse.

«Filosoofilised mõtted» («Pensées philosophiques»). 1746. a. ilmub Diderot' esimene originaalne teos «Filosoofilised mõtted».

* F. Engels, Ludwig Feuerbach ja klassikalise saksa filosoofia lõpp, lk. 22.

Raamat põletati kohe pärast ilmumist parlamendi otsuse kohaselt, milles märgiti, et autor asetab «teeskleva silmakirjalikkusega» kõik usud ühele pulgale, et «lõppude lõpuks mitte ühtki neist tunnistada». Tsensori surveabinõud aga ainult tugevdasid üldsuse huvi Diderot' teose vastu. See ilmus peagi illegaalselt ja levis laialdaselt.

Teos «Filosoofilised mõtted» seab endale eesmärgiks inimloomuse ja -mõtlemise vabastamise religiooni dogmade surve alt. Temale omase kirglikkusega kaitseb Diderot inimese vabadust, kuid ta ei loobu veel täielikult jumala tunnistamisest, seletades maailmas valitsevat ilu ja harmooniat jumaliku ettemääratusega.

«Kiri pimedaist». 1749. a. avaldab Diderot anonüümselt teose «Kiri pimedaist kasutamiseks neile, kes näevad» («Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient»). Selles töös loobub Diderot oma teoloogilisest seisukohast ning läheb üle materialismi ja ateismi positsioonile.

«Kirja» kriitika käib teoloogide pihta, kes püüdsid tõestada, et inimese ideed on kaasa sündinud, mõistus ja mitmesugused mõisted aga jumalikku päritolu. Locke'i õpetust edasi arendades kinnitab Diderot vastupidi materialistlikku põhimõtet, et teadmiste allikaks on aistingud, mis tekivad inimese ja ümbritseva keskkonna vastastikusel mõjutusel.

Teose loomise ajendiks sai tuntud teadlase Réaumuri operatsioon. Ta eemaldas kae pimedana sündinu silmadelt. Üldsust huvitas väga, kas inimene, kelle elu on möödunud pimeduses, võib näha ja eristada esemeid. Arvukate näidete varal rõhutab Diderot, et «esmakordselt silmi kasutades ei näe me mitte midagi; esimestel hetkedel annab nägemine ainult hulga ähmaseid aistinguid, mis alles aja jooksul hakkavad selgima tänu harjumusele mõtiskleda meis toimuva üle».

Diderot viib lugeja järeldusele, et meie kujutlused maailmast ei ole kaasa sündinud ning sõltuvad täielikult kogemustest. Materialistina käsitab Diderot seejuures kujutlusi kui ümbritseva tegelikkuse kajastamist inimese poolt. Ta kritiseerib sensualisti Condillaci, kes, eraldades tajusid objektiivsest reaalsusest, osutus tegelikult subjektiivse idealisti Berkeley mõttekaaslaseks. V. Lenin rõhutas, et antud juhul jõudis Diderot väga lähedale «kaasaegse materialismi seisukohale».

Oma «Kirjas» märgib Diderot inimese imepärast välistingimustega kohanemise võimet. Inimesed, kes on kaotanud nägemise, korvavad selle puuduse erakordselt arenenud kompimismeelega, teiste meeleorganite intensiivistunud tegevusega. Inglane Saunderson, kes juba esimesel eluaastal oli pimedaks jäänud, saavutas hilisemas elus hämmastavaid tulemusi. Temast sai matemaatik ning ta pidas loenguid geomeetriast ja optikast.

Saundersoni suu läbi väljendab Diderot oma ateistlikke vaateid. «Kui te tahate, et ma jumalasse usuksin,» ütleb ta vaimulik

Holmesile, «siis peate mulle andma võimaluse teda kompida.» Õpetlane eitab universumi ja inimese jumalikku päritolu ning süüdistab kirikumehi, et nad püüavad jumaliku võimu olemasolu tõestada looduse mõistatuste abil, s. t. nähtuste abil, millele loodusteadus ei oska veel seletust anda.

«Kiri» tekitas reaktsioonileeris ärevust. Tehti kindlaks, et teose autor oli Diderot. Filosoof võeti vastutusele jumalasalgamise ja ateistlike vaadete eest ning saadeti Vincennes'i lossi vangitorni, kus ta viibis enam kui kolm kuud.

«Entsüklopeedia». Vangis (1749) kavandas Diderot «Teaduste, kunstide ja käsitööde entsüklopeediale» («Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers», 1751—1772) üksikasjaliku prospekti. Raamatu koostamise plaan oli tekkinud juba varem. Vanglast vabanedes asus ta entsüklopeedilise sõnaraamatu koostamisse innukalt kaasa tõmbama Prantsusmaa parimaid teadlasi ja kirjanikke. Diderot' aktiivseteks kaastöölisteks said d'Alembert (kes täitis ka toimetaja kohuseid), Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Holbach, Marmontel ja paljud teised. Kuid peamine töö lasus Diderot' õlgadel. Ta kirjutas «Entsüklopeedia» jaoks ligikaudu tuhat mitmesugust artiklit.

Diderot' suureks uuenduseks oli töö, tehnika ja tootmise sektsiooni loomine, milles ta töötas peamiselt ise. Vajaliku materjali hankimiseks külastas ta tehaseid, vabrikuid ja töökodasid ning tungis tootmisprotsesside ja klaasi-, malmi-, paberi- jms. valmistamise saladuste üksikasjadesse. «Entsüklopeedias» väljendub austus töötava rahva kui kõigi materiaalsete väärtuste looja vastu.

Diderot' ja d'Alembert'i entsüklopeediline sõnaraamat oli oma ajastu kõige eesrindlikumate teaduslik-tehniliste teadmiste kogu. Neid teadmisi sidus seisukoht, et kõigi teaduste ja kunstide ühtsus tuleneb nende ühisest allikast: elust, reaalsest tegelikkusest. «Entsüklopeedias» kajastus progressi võitmatuse, mõistuse kõikevõitva jõu idee. Selles paljastati usulist fanatismi ja feodaalset rõhumist ning kaitsti inimese ja inimmõtlemise vabadust. «Entsüklopeedia» oli müürilõhkumismasin, mis kõigutas absolutismi ja kirikliku maailmavaate aluseid.

Reaktsiooniline leer võttis sõnaraamatu vaenulikult vastu. Reaktsioonijõud, eriti kirikumehed ainult ootasid sobivat juhust, et ketserliku teosega arveid õiendada. Kasutades ära asjaolu, et Diderot võttis oma kaitse alla abee Prades'i, kes oli avalikult kahelnud ristiusu õigsuses, asusid reaktsioonilised ringkonnad «Entsüklopeediat» ründama. Raamatu kaks esimest köidet otsustati põletada, see aga ainult suurendas teose populaarsust rahva hulgas.

1759. a. järgnes uus, rängem hoop. Vihale aetud Helvétiusi äsja ilmunud raamatuga «Mõistusest», alustasid kirikuvõimud kampaaniat ka «Entsüklopeedia» vastu, milles nad õigusega nä-

gid vaba kriitilise mõtte algatajat. Riiginõukogu otsusega keelustati sõnaraamatu väljaandmine, ilmunud köited aga kõrvaldati müügilt.

Valitsuse surveabinõud põhjustasid lõhenemise «Entsüklopeedia» toimetuses. Selle koosseisust astus välja d'Alembert. Kaastööliste read hõrenesid. Diderot'st ütlesid lahti need valgustajad, kes ei jaganud tema ateistlikke ja materialistlikke veendumusi. Diderot jäi peaaegu üksi, kuid ei tunnistanud end võidetuks. Alates kaheksandast köitest jätkab ta sõnaraamatu väljaandmist illegaalselt.

«Entsüklopeedia» koostamine oli Diderot' teaduslik ja ühiskondlik kangelastegu. Valitsuse ja kiriku jälitamisele vaatamata suutis ta suure töö lõpule viia ja neljale tuhandele ettetellijale 17 köidet ja 11 lisaköidet illustratsioone üle anda. Entsüklopeedia väljaandmine viidi lõpule 1772. a. See maksis Diderot'le kakskümmend kolm aastat vägilastööd ja võitlust puudusega.

50—60-ndate aastate teosed. «Entsüklopeedia» ettevalmistamise kõrval ei katkesta Diderot tegevust ka teistel aladel. Ta loob rea ilukirjanduslikke teoseid: draamad **«Vallaspoeg»** («Le Fils naturel», 1757) ja **«Perekonnaisa»** («Le Père de famille», 1758), romaani **«Nunn»** («La Religieuse», 1760, ilmunud 1796), satiirilise dialoogi **«Rameau vennapoeg»** («Le Neveu de Rameau», 1762, ilmunud 1823); kirjutab tähelepanuväärseid töid esteetikast: «V e s t l u s «V a l l a s p o j a s t»» («Discours sur le Fils naturel», 1757), «V e s t l u s d r a m a a t i l i s e s t p o e e s i a s t» («Discours sur la poésie dramatique», 1758), «E s s e e m a a l i k u n s t i s t» («Essai sur la peinture», 1796); avaldab huvitavaid artikleid Pariisi kunstinäitustest, mis on koondatud kriitilisse ülevaatesse «Salongid» («Les Salons», 1761—1781). Sellesse perioodi kuuluvad ka Diderot' tähtsamad filosoofilised tööd: «M õ t t e d l o o d u s e t õ l g i t s e m i s e s t» («Pensées sur l'interprétation de la nature», 1754), «D'A l e m b e r t'i j a D i d e r o t' v e s t l u s» («Entretien entre d'Alembert et Diderot», 1769, avaldatud 1830), «D'A l e m b e r t'i u n e n ä g u» («Le rêve de d'Alembert», 1769) jt. 60-ndad aastad olid Diderot' elu ja loomingu kõige viljakam periood.

Reis Venemaale. Pärast «Entsüklopeedia» lõpetamist reisis Diderot Venemaale, kuhu Katariina II teda ammu oli kutsunud. Juba 1765. a., saanud teada filosoofi raskest materiaalsest olukorrast, ostis Vene keisrinna temalt ära isikliku raamatukogu ja tegi Diderot' selle eluaegseks hoidjaks, makstes talle palga (50 000 liivrit) viiekümneks aastaks ette.

Diderot jõudis Peterburi oktoobris 1773 ja lahkus sealt märtsis 1774, viibides Venemaal üle nelja kuu. Peaaegu iga päev vestles keisrinna Diderot'ga sõbralikult kõige erinevamatel teemadel. Temale omase innukusega esitas Diderot Katariina II-le mitmesuguste reformide (konstitutsioonilise juhtimise, koolihari-

duse, kohtupraktika parandamise jms.) projekte. Kroonitud vestluskaaslane oli vaimustatud Diderot' innustatud improvisatsioonist, kuid ei omistanud sellele mingit tähendust. Hiljem kirjutas Katariina II Diderot'st järgmiselt: «Oleksin ma teda kuulanud, tuleks mul kogu impeerium pahupidi pöörata, põhjalikult muuta seadusi, administratsiooni ja rahandust, et igasugustele võimatutele teooriatele ruumi teha.»

Diderot'le tuli sõit Venemaale kasuks. Ta tutvus vene kultuuriga, millest tal varem oli vaid ähmane ettekujutus. Diderot tundis sügavat lugupidamist vene rahva vastu ja ennustas talle kuulsusrikast tulevikku. Ta hakkas õppima vene keelt ja tõi Prantsusmaale kaasa palju XVIII sajandi vene kirjanike teoseid.

Oma elu viimasel aastakümnel lõpetas Diderot sellised teosed nagu **«Fatalist Jacques ja tema isand»** («Jacques le Fataliste et son maître», 1773, ilmunud 1796), «F ü s i o l o o g i a e l e m e n d i d» («Les éléments de la physiologie», 1782); töötab ümber komöödia **«On ta hea? On ta kuri?»** («Est-il bon? Est-il méchant?», 1781, ilmunud 1834) ja **«Paradoksi näitlejast»** («Paradoxe sur le comédien», 1773, ilmunud 1830) ning kirjutab mitmeid teisi töid. 1784. a. Diderot haigestus ja sama aasta juulis suri. Enne surma oli ta otsustavalt keeldunud loobumast oma ateistlikest veendumustest.

Diderot' looming moodustab ühe hiilgavama lehekülje prantsuse valgustusaja kirjanduses. Tema novaatorlus põhineb tolle ajastu kõige progressiivsematel filosoofilistel arusaamadel.

Diderot' filosoofilised vaated. Diderot oli suurepärane dialektik, kes kaugelt ületas XVIII sajandil valitsevad metafüüsilised kujutlused maailmast. Tema töid läbib mõte, et looduses liigub kõik iseenesest ning et loodus ei vaja oma arenguks mingit üleloomulikku võimu, jumalat. Mateeria, mis on kõige olemasoleva ainus substants, koosneb Diderot' arvates tillukestest iseseisvatest osakestest, molekulidest, mis on üksteise suhtes alalises liikumises ning mõjustavad üksteist. Neile on omane tundlikkus ja muutumisvõime. Kõik elusolendid kujutavad endist väikseimate organismide evolutsiooni tulemust.

Eriti ilmekas on Diderot' materialism ja ateism seal, kus filosoof, otsustavalt hüljanud piibli legendi inimese loomisest, avaldab mõtte, et elu on tekkinud iseenesest. «. . . Eriliselt organiseeritud inertne mateeria,» väidab Diderot vestluses d'Alembert'iga, «omandab soojuse ja liikumise mõjul aistingud, elu, mälu, teadvuse, tunded ja mõtlemisvõime.»

Järelikult käsitab Diderot teadvust kui kõrgelt organiseeritud mateeria omadust. Seoses sellega eitab ta preestrite väljamõeldisi hinge surematusest. Oma töös «F i l o s o o f i v e s t l u s m a r s s a l d e . . . n a i s e g a» («L'entretien d'un philosophe et de la maréchale de . . .», 1774) oleks Diderot nõus hauatagusesse ellu uskuma, kuid seda ainult tingimusel, «kui uskuda, et on võima-

lik näha, kui pole silmi, kuulda, kui pole kõrvu, mõelda, kui puudub pea, armastada, kui pole südant, tunda, kui puuduvad tunded, eksisteerida, kui sind pole olemas.»

Purustades idealistliku ellusuhtumise põhialused, ei tunnista Diderot erinevalt Voltaire'ist religiooni ka eetilistel kaalutlustel. Ta ei näe usus ühiskonna kõlbelist kasvatust soodustavat jõudu. «Mitte ühelgi ajastul ega ühelgi rahvusel pole religioossed vaated saanud rahva kommete aluseks.» Diderot kinnitab õigusega, et kirik on alati olnud veriste lahkhelide ja usufanaatilise julmuse allikaks. Kiriku tee võimule on sillutatud ketserite laipadega, sadade tuhandete ohvritega, kes on hukkunud ususõdades, inkvisitsiooni piinakambrites ja tuleriitadel.

Vastukaaluks kristlikule eetikale, mis ei välista fanatismi, loob Diderot õpetuse tegelikule humanismile rajatud moraalist. Ta pooldab tervet «loomulikku moraali», mis vastab inimese normaalsetele vajadustele. Diderot' moraalikoodeks põhineb isiklike ja ühiskondlike huvide harmoonial. «Tehke nii,» räägib Diderot marssali naisele, kes pooldab ristiusu moraali, «et üksikisiku heaolu oleks tihedalt seotud üldise heaoluga, et ükski kodanik ei saaks iseennast kahjustamata ühiskonnale kahju tuua.»

Diderot mõistab ülihästi, et kaasaegses tegelikkuses pole isikliku ja ühiskondliku liitumine kaugeltki alati võimalik. Seepärast taotleb tema eetika võitlust ühiskondliku elu nende vormide vastu, mis hävitavad inimlikkust. Ta ülistab kangelasi, kes rahva teenimise nimel ohverdavad oma isiklikud huvid. Kired peavad tema arvates olema vabad egoismist ning kooskõlas inimkonna heaoluga. Iga tegu on hea või halb olenevalt sellest, kas ta aitab või kahjustab teisi inimesi. Diderot'l oli kindel usk inimese heasse moraali, ta arvas, et sotsiaalne keskkond rikub inimest. Siit tegi ta revolutsioonilise järelduse paheliste ühiskondlike kordade muutmise vajadusest.

Oma vaadetes ajaloole oli Diderot siiski idealist nagu teisedki valgustajad. Sotsiaalse keskkonna all mõistis ta inimeste poliitilisi, juriidilisi ja moraalseid suhteid, välistades sellest ühiskonna elu materiaalsed tingimused. Seepärast hindas Diderot üle ideoloogilise teguri osa ühiskondlikus arengus, eriti aga «valgustatud monarhi» tahtel teostatud mõistlikku seadusandlust. Klassivõitlus kui ajaloolise progressi peamine tõukejõud jäi tema vaateväljast välja.

Diderot' esteetika. Materialism oli ka Diderot' esteetiliste vaadete aluseks. Mõned oma seisukohtadest avaldas filosoof juba 1751. a. artiklis «I l u» («Le Beau»), milles ta eitas idealistlikku ettekujutust ilust. Ilu on Diderot'le kategooria, mis eksisteerib inimese teadvusest sõltumata. «Kas ma mõtlen või ei mõtle Louvre'i fassaadile,» kirjutab ta, «jääb kõigi selle koostisosade kuju ja omavaheline paigutus samaks. Kas on inimesi, kes seda vaatavad

või ei, fassaad ei muutu sellest vähem kauniks, muidugi ainult olendite jaoks, kel, nagu meilgi, on keha ja mõistus.»

Samal ajal rõhutab Diderot, et ilu tajumine muutub sõltuvalt inimeste ajaloolise arengu iseärasustest. Üks ja seesama Louvre'i fassaad kutsub ühtedes esile vaimustuse, teisi jätab ükskõikseks, kolmandatele aga tundub inetu.

Materialistliku filosoofina käsitab Diderot kunstniku loomingut kui jäljendavat tegevust. Kunsti mõistab ta kui looduse jäljendust. Sellest seisukohast lähtudes kehtestab Diderot kunstiliselt kauni jaoks oma kriteeriumi. Erinevalt klassitsistidest peab tema heaks teost, mis tõepäraselt kajastab elu, mitte ainult ei vasta valgustatud mõistuse nõuetele. «Ilul on kunstis samad alused kui tõel filosoofias,» kirjutab Diderot. «Mis on tõde? Meie otsustuste vastavus asjadele. Milles seisneb jäljendamise ilu? Kujutluse vastavuses esemele.»

Diderot märgib korduvalt, et kunsti jõud peitub selle seoses tegelikkusega. Ta kritiseerib mõningaid oma kaasaegseid maalikunstnikke (Boucher'd, Vieni) nende maneerlikkuse pärast, s. t. ilutsemise pärast, mis peab varjama teose ideelist tühisust. Diderot ei eralda kunstilist loomulikust, elulisest, tõepärasest. «Loomulikkus,» kirjutab ta, «on jäljenduse ja eeskuju erakordne sarnasus, millega kaasneb suur teostuse kergus; see on kui vesi, mis on ammutatud allikast ja lõuendile paisatud.»

Diderot jõudis lähedale tüüpilise tegelaskuju olemuse mõistmisele. See pole üksikisiku koopia, vaid paljude inimeste konkreetsete iseärasuste kehastus. «Ihnur ja Tartuffe,» kirjutab ta, «on loodud kogu maailma ihnurite ja vagatsejate eeskujul, kajastades nendes kõige üldisemaid ja silmatorkavamaid iseloomujooni. Ometi pole need kaugeltki täpsed portreed ja seepärast ei tunne end keegi neis ära.»

Kunstitõde ei kujutle Diderot ilma üldistusteta. Tema arvates vabastab kirjanik elust võetud ainestiku kõigest juhuslikust, näidates nähtuste seaduspärasusi ja vastastikuseid seoseid. «Poeet tahab, et kogu tema teoses valitseks nähtav ja tajutav seos,» kirjutab Diderot, «nii on ta vähem õiglane, kuid usutavam kui ajaloolane.»

Diderot võitleb ideeliselt kõrgetasemelise kunsti eest, astudes välja igasuguste formalistlike veiderduste vastu. Ühte oma kaasaegse õukondlik-aristokraatliku maalikunsti languse avaldust näeb ta asjaolus, et selle esindajad olid kaotanud tõsiste teemade käsitlemise oskuse, koondades oma tähelepanu uutele kompositsioonilistele võimalustele ja valgusefektidele. «Need härrad arvavad,» tähendas Diderot irooniliselt, «et kogu asi seisneb selles, kuidas kujutusi lõuendile paigutada. Nad ei aimagi, et peamine ja tähtsaim on hoopis mõtte sügavus.»

Diderot nõuab kunstilt suurte ühiskondlike küsimuste lahendamist, inimese tunnete ja teadvuse aktiivset mõjustamist. «Iga

skulptuur või maal,» kinnitab ta, «peab väljendama mingit suurt elutõde, peab õpetama, muidu ei ütle ta vaatajale midagi.» «Laota minu ette fanatismi veriseid vaatepilte,» pöördub Diderot kaasaegse kunstniku poole, «näita valitsejatele ja rahvastele, mida neil on loota neilt neetud valeprohvetitelt, hoia oma sapp ja viha jumalate preestrite, türannide ja muude selle maailma kelmide jaoks.»

Diderot rõhutab, et ehtsaid kunstiväärtusi on võimelised looma ainult inimesed, kes on seotud ajastu progressiivsete jõududega. «Meie kõige suuremad kunstnikud,» kirjutab Diderot, «on pärit ühiskonna alamkihtidest.» Diderot märgib Prantsusmaa valitsevate ringkondade vaenulikku suhtumist eesrindlikesse kultuuritegelastesse. «Lausa ime, et kõigi pingutuste peale vaatamata, mis meil tehakse teaduste, kunstide ja filosoofia lämmatamiseks, need üldse veel eksisteerivad.» Eesrindlikud mõtlejad elavad Diderot' arvates ainult tänu rahva moraalsele toetusele. «Ministeerium pigistab, aga rahvas kiidab taevani. Geenius loob, ise kibestunud ja nälga suremas.»

Draamateooria. Tähtsaim koht Diderot' esteetikas kuulub draamateooriale. See kujunes välja võitluses õukonna klassitsismiga, peamiselt Corneille' pooldajatega, kes, vaatamata sellele et absolutism oli XVIII sajandil juba ilmselt hukkumisele määratud, ülistasid endiselt kangelasi, kes surid isevalitsuse huvide eest. Diderot näitab, kui võlts on nende kodanikupaatos, milles puudub tõeline tunne.

Klassitsistliku tragöödia peamiseks puuduseks peab Diderot külmust. Selle tegelasteks ei ole tema arvates mitte elavad, siirad inimesed, vaid kõrgid väejuhid ja kuningad, kes ammu on võõrdunud tundmast ja kõnelemast lihtsalt ning loomulikult. «Tühja loba, tõelise kire hääle vastandit nimetame me «tiraadideks»,» kirjutab Diderot. «Miski ei kutsu esile suuremaid aplause ega ole ühtaegu halvema maitse tõendiks.»

Diderot' arvates ei leia kirjanik oma kangelast õukonnaaristokraatia hulgast. Siit on peenutsev võimukandja inimese välja tõrjunud. Siin nimetab isa poega isegi kõige dramaatilisemates olukordades «härraks». Siin on kõik allutatud etiketile, mis hävitab inimese.

Diderot soovitab kirjanikul vaadata trahteritesse, kõrtsidesse, turuplatsidele — sealt võib ta leida poeetilisemaid iseloomusid kui kõrgemast seltskonnast. «Üldse,» kirjutab Diderot, «mida kultuursem ja kombekam on rahvas, seda vähem poeetilised on tema tavad: lihvimisel muutub kõik kiduramaks. Millal siis annab loodus kunstile eeskuju? Siis, kui lapsed isa surivoodil katkuvad endil meeleheites juukseid; kui ema, paljastades rinna, neab oma poja ja nisad, mis teda on toitnud; kui raevu sattunud lesed lõhestavad küüntega nägu; kui rahvajuhid maad tabanud õnnetuste

ajal langetavad alandlikult pea põrmu ja endil riideid lõhki käristades taovad vastu rindu...»

Järelikult kutsub Diderot dramaturge üles looma emotsionaalselt väljendusrikkaid teoseid. Sensualismi filosoofiast lähtudes arvab ta, et emotsionaalselt rikas kunst leiab kergemini tee vaatajani, kui tuua ta teadvuseni temas peituvaid kõlbelisi tõdesid. Tema arvates võib inimest kõige enam liigutada ja vapustada inimlik mure, inimhinge üllus.

Et oma esteetikale kaalu anda, viitab Diderot tavaliselt antiikkirjanike autoriteedile. Kuninga rüü ja sõjamehe relvastuse taga võib alati näha inimest. «Kas tahate kuulda sõnu, mida kurbus poja kaotuse pärast on sisendanud isale?» küsib Diderot. «Kuulake siis Priamost.»

Nagu hiljem Lessing, nii näeb ka Diderot dramaatilise iseloomu eeskuju Sophoklese Philokteteses, kes kirglikult väljendab oma kannatusi: «Ma ei lakka kunagi kinnitamast prantslastele: Tõde! Loodus! Antiikaeg! Sophokles! Philoktetes!»

Diderot pooldab teravate, dünaamiliste situatsioonidega draamateoseid, mis kajastavad tegelikkuses esinevaid pinevaid konflikte. «Luule nõuab midagi suurt, barbaarset ja metsikut,» kirjutab Diderot. «Kui kodusõda või fanatism sunnib inimesi haarama pistodade järele ja veri voolab kogu maal, siis Apollo loorberid värelevad tuules ja haljendavad. Rahu ja tegevusetuse ajal nad aga närbuvad. Kuldne ajastu lõi võib-olla laulu ja eleegia. Eepiline ja dramaatiline luule nõuab aga teisi karaktereid.»

Diderot püüab tuua kaasaegsesse draamasse suurte kirgede, suure ühiskondliku vaprusega inimese. Draama tegelastena tahaks ta näha «jumalikke meeletuid», kes loovad «elus poeesiat»: «suuri patrioote, järeleandmatuid kohtunikke, usuapostleid, leppimatuid filosoofe».

Positiivse kangelase teooria. Positiivse kangelase probleem on Diderot' draamateoorias kesksel kohal. Loobudes klassitsismist, tahab ta luua uut draamakunsti, mis ei põhineks ajalooliste isikute, vaid lihtsate, «loomulike» inimeste ülistamisel. Need mõtted saidki aluseks «tõsise komöödia» teooriale, mida Diderot põhjendas traktaatides «Vestlused «Vallaspojast»» ja «Dramaatilisest poeesiast».

Uue «tõsise» žanri peamiseks aineks peab Diderot «inimese voorust ja kohustusi».

Ühiskondlikult abstraktsete silmakirjateenrite ja armukadetsejate asemel soovitab ta kujutada teatud elukutse esindajaid, mis võimaldaks paljastada ajastu vastuolusid. «Teose aluseks peab olema ühiskondlik seisund, sellega seotud kohustused, eelised ja raskused,» kirjutab Diderot. «Mulle näib, et see allikas on viljakam, avaram ja kasulikum kui karakterid.»

Diderot' ettepanek mõjus soodsalt draamakunsti arengule. See avas tee realistlikule elukäsitlusele. Samal ajal peitus selles ka

hädaoht, et näidendi tegelased võivad saada üksnes ühiskondliku olemuse kehastajaks. Seepärast kutsus Diderot üles mitte unustama inimese inimlikke jooni, mitte näitama advokaati, kohtunikku ja filosoofi ainult kui ühe või teise ühiskondliku seisundi ideaalset esindajat, vaid ka kui eeskujulikku isa, venda või abielumeest.

Lühidalt, Diderot võitles selle eest, et näidendi tegelases ühineksid ühiskondlikud omadused lihtsate, inimlike joontega. Ta tahtis luua eesrindliku teadvusega ja kaastundliku südamega reaalse kodanlase kuju. Ainult selline draama võis tema arvates rahvale maksimaalset mõju avaldada, teda valgustuslikus vaimus kasvatada.

Diderot ei märganud oma tegelaseideaali kunstlikkust, asjaolu, et ta ainult väliselt, otsekui passi järgi, on seotud reaalse sotsiaalse keskkonnaga, jäädes talle «pealesunnitud» valgustuslike ideede kandjana sellele keskkonnale sisuliselt võõraks. Selles oli Diderot' draamateoste peamine nõrkus. Praktikas viis see skemaatiliste kujude, elulise konkreetsuseta ja kunstiliselt ebausutavate tegelaskujude loomisele.

Diderot' dramaturgia. Diderot' esimeseks katsetuseks «tõsises žanris» oli **«Vallaspoeg»** (1757). Näidend ei olnud menukas ning see võeti pärast esietendust repertuaarist maha. Teose läbikukkumise peapõhjuseks oli tegelaste kunstlikkus. Ükski neist pole reaalne inimene, vaid moraali kehastus. Dorval on armunud oma sõbra Clairville'i pruudisse Rosalie'sse. Kaotanud huvi oma peigmehe vastu, vastab viimane talle samaga. Clairville, kes ei tea Rosalie ükskõiksuse põhjust, palub Dorvali aidata tal taas Rosalie südant võita. Dorvalis heitlevad sõprus ja armastus. Olukorra muudab veelgi keerukamaks asjaolu, et Clairville'i õde Constance armastab Dorvali ja avaldab noormehele esimesena oma tundeid. Vastuolude keerdsõlme lahendab Rosalie isa Lysimond'i saabumine. Ta tunneb Dorvalis ära oma poja. Konflikt laheneb vooruse võiduga. Clairville saab Rosalie, Constance aga Dorvali. Näidendi tegelased on kui ühe vitsaga löödud. Kõik nad on vooruslikud ja võistlevad omavahel õilsuses. Nende ühiskondlik seisund kujutab endast mitte millekski kohustavat etiketti. Dorval pole XVIII sajandi reaalne advokaat, vaid vooruse kehastus. Lysimond'is, selles humaansuse musternäidises, on samuti raske näha elavat ärimeest.

1758. a. ilmus Diderot' teine «tõsine komöödia» **«Perekonnaisa»**, mis saavutas publiku tunnustuse. Näidendi karakterid pole nii ühemõõtmelised kui «Vallaspojas». Samuti konflikt on keerukam, kuid jääb moraaliprobleemide raamidesse.

Perekonnaisa tunneb muret oma poja Saint-Albini käitumise pärast, sest poiss tuleb õhtuti hilja koju. (On iseloomustav, et perekonnaisal pole isegi nime. Diderot on teinud temast kodanlasest perekonnainimese üldistava kuju.) Selgub, et noormees armastab kirglikult vaest õmblejat Sophie'd. Isa on poja abielu

vastu. Saint-Albini onu, komtuur, hangib Sophie arreteerimise käsu, süüdistades teda alusetult kõlvatuses. Tütarlaps satub aga vangla asemel oma jälitajate majja ja jätab seal hea mulje. Perekonnaisa annab Saint-Albinile nõusoleku Sophie'ga abielluda. Inimlikkus võidab temas kasuahned kaalutlused.

Mõnevõrra teises plaanis on lahendatud Diderot' näidend **«On ta hea? On ta kuri?»** (1781). Näidendi peategelane Hardouin pole vooruste kehastus, vaid keeruka sisemaailmaga inimene. Inimarmastusest ajendatuna osutab ta inimestele suuri teeneid, ei suuda aga kellegi meele järgi olla. Hardouin taotleb madame Bertrand'ile pensioni, kuid selleks tuleb tal veenda oma sõpra, ministeeriumisekretäri, et naine on tema armuke. Madame Bertrand on ühtaegu rõõmus ja nördinud. Selleks et saavutada Crancey abielu neiu Vertillaciga, peab Hardouin sepitsema kirja, nagu oleks Crancey juba tütarlapse võrgutanud. Ainult sel viisil oli võimalik tema ema seisuslikku upsakust murda. Kokkuvõttes on näidend «On ta hea? On ta kuri?» tüüpiline kommetekomöödia, mis tõepäraselt kajastab elu XVIII sajandi Prantsusmaal.

Diderot näitleja kunstimeisterlikkusest. Oma draamateoseid luues mõtiskles Diderot paljude nende esitamisest laval. Tema sulest ilmus suurepärane teos **«Paradoks näitlejast»** (1773). Diderot kirjutas selle poleemikas teoreetikutega, kelle arvates osatäitja pidi laval omandama kehastatava tegelaskuju tunded ja mõtted ning neid ise läbi elama, suutes ainult nii publikut liigutada.

Diderot'le näib, et elamuste teooria vaesestab teatrit, annab sellele naturalistlikke jooni. Näitleja ei tohi tema arvates oma tegelast kopeerida, vaid peab teda õilistama, ülendama. Selles seisabki näitleja looming. «Mõelge selle üle, mida teatris nimetatakse tõepäraseks. Kas see tähendab käituda laval nagu elus? Sugugi mitte. Selline käsitlus muudaks tõepärasuse banaalsuseks. Mis on siis tõepärasus teatris? See on tegevuse, kõne, näo, hääle, liigutuste, žestide vastavus poeedi kujutluses loodud ideaalkujule, mida näitleja sageli omalt poolt veelgi õilistab.»

Tõeline näitleja elab Diderot' arvates eelkõige mõistusega. Vastavalt näidendi sisule seab näitleja endale eesmärgiks luua selline kuju, mis kõige enam vastaks ajastu nõuetele. Siit tulebki Diderot paradoksaalsele järeldusele, et tormiliste kirgede kujutamine nõuab näitlejalt vastavate elamuste puudumist.

Diderot' vaated kannavad endal valgustuslikku pitserit, aeg on teinud neisse parandusi. Nimetatud seisukoht on aga tingitud asjaolust, et Diderot ei leidnud kaasaegsest elust ideaalseid kangelasi. Sellega seletubki tema draamaloomingus ja näitlejamängu käsitlevas teoorias avalduv tendents reaalseid inimesi ilustada.

Jutustused ja romaanid. «Nunn» (1760). Diderot' realism avaldus kõige täielikumalt tema proosateostes: romaanis «Nunn», satiirilises dialoogis «Rameau vennapoeg» ja «Fatalist Jac-

ques'is». Nende realistlik küpsus on elust võetud tõsiasjade üldistamise tulemus. Proosakirjanikuna ei taotle Diderot elu idealiseerimist, vaid kujutab seda sellisena, nagu ta on. Ta tungib reaalselt inimeste teadvusse, paljastab kaasaegse ühiskonna ja tärkavate kodanlike suhete olulisi vastuolusid.

«Nunn» on põhilaadilt lõikav kirikuvastane satiir. Kuid teose sisu on laiem. Kloostrielu hukkamõistmise kõrval paljastab Diderot ka kodanlikku moraali ja inimlikkust hävitava raha võimu, mis on kõige räpasemate kuritegude allikaks maailmas.

Romaani peategelane Suzanne Simonin on terve, tark, ilus ja andekas tütarlaps. Ta süda on tulvil hellust kaasinimeste vastu ning ta püüdleb õnne ja vabaduse poole. Ent ilu ja andekus ei too talle õnne. Isa vihkab Suzanne'i, lihane ema osutub õelaks võõrasemaks. Kogu tema «süü» seisab selles, et ta on «ebaseaduslikuna» ilmale tulnud. Teda tahetakse pärandusest ilma jätta, et tema «seaduslike» õdede õigusi mitte kitsendada. Selline on kodanlik moraal, mis nõuab ohvrit eraomandi ebajumalale.

Suzanne'i vastuseisust hoolimata saadetakse ta kloostrisse. Siin puutub tütarlaps kokku kohutava maailmaga, kus valitseb usufanaatiline julmus ja kombelõtvus. Kloostrielu paljastamisse paneb Diderot kogu valgustajale ja ateistile omase vihkamise. «Kus veel on kurbus ja viha hävitanud kõik ühiskondlikud instinktid?» kirjutab ta. «Kus pesitsevad vihkamine, vastikus ja hüsteeria? Kus hingitsevad salaja vaikuses tärganud kired? Klooster — see on vangla, kuhu saadetakse kõik, kelle ühiskond on üle parda heitnud.»

Suzanne'i elu Longchampi kloostris meenutab piinamist. Tütarlaps püüab lahti öelda pealesunnitud nunnatõotusest, mille eest nunnad teda õe Christine'i õhutusel igati mõnitavad: jätavad pesust ja toidust ilma, panevad kartserisse, seovad köitega kinni, tallavad jalgadega jne.

Arpajoni kloostris ootavad Suzanne'i uued katsumused. Ta saab abtissi loomuvastase kire objektiks. Diderot rõhutab kogu aeg, et klooster ei hävita inimest mitte üksnes vaimselt, vaid ka füüsiliselt, tõukab ta kõige hukatuslikuma pahe teele. Nunnade julmus ja kõlbeline rikutus on kloostri ebainimliku määrustiku tagajärg.

Suzanne käib läbi kõik kloostrielu üheksa põrgut. Korduvalt mõtleb ta enesetapmisele, kuid piiritu armastus elu vastu takistab teda seda saatuslikku sammu astumast.

Suzanne on kõige veetlevam tegelaskuju Diderot' loomingus. Ta ei ole valgustuslike vooruste kehastus, vaid täiesti reaalne elav inimene tohutute tervete ja kõlbeliste jõuvarudega. Oma vabanemise eest võideldes ei unista Suzanne kergest, parasiitlikust olelemisest. Tema unistuseks on lihtne töörohke elu.

Kloostrist põgenenud, asub Suzanne tööle pesunaise juurde. «Võtan pesu vastu ja triigin. Töö on väga raske. Mind toidetakse

halvasti. Ka tuba ja voodi on viletsad, selle eest aga suhtutakse minusse inimlikult. Mees on voorimees, naine on küll pisut jämeda olemisega, kuid muidu hea inimene. Ma oleksin oma eluga isegi rahul, kui teaksin, et keegi ei tule mu rahu rikkuma.»

Suzanne elab alatises hirmus. Temale vaadatakse kui kurjategijale. Tütarlaps otsib kaitset markii de Croismare'i juurest. Romaan kujutab endast epistolaarset pihtimust, mis on kirjutatud tsiviliseeritud ühiskonnas valitsevast õiglusetusest vapustatud loomuliku inimese puhtsüdamlikkuse ja siirusega.

«Rameau vennapoeg». «Rameau vennapoeg» (1762) on Diderot' kui kirjaniku suurim loominguline saavutus. Vormilt kujutab see «võrratu teos» (Marx) endast vestlust autori enda ja küüniku ning egoisti Rameau vahel, kes propageerib sotsiaalse parasiitluse filosoofiat.

Diderot' vestluskaaslane on ajalooline isik. Ta on tõepoolest kuulsa prantsuse helilooja vennapoeg, kes elas boheemlasena ja lõpetas oma päevad hulkurite varjupaigas. Diderot'd huvitas ta kahtlemata oma mõttelaadi tüüpilisusega. Rameau kõlbelise languse kogu sügavuse paljastamine võimaldas Diderot'l luua laia tüüpilise pildi laostumisest, mis oli haaranud Prantsuse ühiskonda revolutsiooni eelõhtul.

Rameau hämmastab Diderot'd nii oma tabavate arvamuste kui ka piiritu künismiga. Kummalisel viisil seostub temas varjamata amoraalsus kriitilise suhtumisega kaasaegsesse ellu, filosoofi terav pilk muidusööja jultumusega, kes oma kõhu huve seab kõigist maailma hüvedest kõrgemale. «Rameau vennapoeg» on dialektika parimaid näiteid. Diderot' dialektika ilmnes just tema võimes tungida ümbritseva keskkonna mõju alla sattunud kolmanda seisuse esindaja «lõhestatud» teadvusse.

Sotsiaalselt seisundilt kuulub Rameau kolmandasse seisusse. Ta nimetab end uhkusega Dijoni apteekri pojaks. Kuid täissöönud, jõude elav Pariis, külluses mõnulevate rahatuusade ja päevavaraste maailm on teda kõlbeliselt rikkunud ja vaimselt kahjustanud. Sealt võtab ta üle sotsiaalse olupoliitiku ja egoisti lihtsa filosoofia. «Kui palju kordi olen endale öelnud: on see naljaasi, Rameau, Pariisis on kümme tuhat rikkalikku lauda, igaüks neist kaetud viieteistkümnele või kahekümnele, ja mitte ükski pole määratud mulle. Seal on kukruid kullaga, mis voolab paremale ja vasemale, ja mulle ei lange sealt taalritki! Pariisis on tuhat väikest teravmeelitsejat, kes ei hiilga ei oma väärtuste ega annetega, tuhat väikest inimest, kes ei veetle millegagi, tuhat labast intriganti, kes on elegantselt riietatud, samal ajal kui sina oled alasti! Kas sa tõesti ei oska lipitseda nagu iga teinegi?»

Rameau viimistleb oma «veiderdaja talenti ja lõmitamisvõimet». Ta lõbustab oma teravmeelitsustega nürimeelseid riigirentnikke ja aristokraate, vigurdab, teeb grimasse ainult selleks, et

rikkalikule pidusöögile pääseda või Pariisi elu kergetest lõbudest osa saada.

Rameau on kodanliku individualismi kehastus, ta viib äärmuseni «isikliku huvitatuse» filosoofia, mida arendasid kodanluse ideoloogid võitluses isiksuse vabastamise eest kiriku ja absolutistliku monarhia türanniast. Rameau spekuleerib inimese vabaduse ja sõltumatuse loosungiga. «Minu arvates on parim ilmakord see, kus mul on määratud elada. Mis kasu on mulle parimast kõigist maailmadest, kui mind seal pole?»

Rameau ei põlga ühtki vahendit, kui see aitab tal isiklikku edu saavutada. Kui saab, varastab ta isegi oma õpilastelt.

«MINA. Ja teie süda ei valutanudki, kui te varastasite?

TEMA. Oh ei, mitte põrmugi. Räägitakse, et varas varastab varga järelt ja suur jumal vaatab pealt. Nende vanemad sumasid rahas, mis oli tont teab kuidas saadud. Nende hulgas oli õukondlasi, rahatuusasid, suurärimehi, pankureid. Mina ja hulk teisi, keda nad endi juures teenistuses pidasid, ainult aitasime neil saadust jälle lahti saada. Looduses õgivad kõik liigid üksteist; kõik seisused õgivad üksteist ühiskonnas.»

Rameau elab põhimõtte järgi «kõik teevad nii». Inimese individuaalsust pooldab ta ainult selle toorelt egoistlikus vormis. Ta eitab inimese ühiskondlikke kohustusi. Üllad inimlikud arusaamad, kodanikutunne ja kodumaa-armastus on talle võõrad. Rameau tunnistab üksnes «Saalomoni tarkust: head veini juua, kõht peentest roogadest täis süüa, ilusate naistega elada, kõige pehmemates voodites magada; kõik muu ei maksa midagi».

«MINA. Kuidas? Aga kodumaa kaitsmine?

TEMA. Rumalus! Kodumaad pole enam. Ühest poolusest teiseni näen ainult türanne ja orje.»

Rameau'le vaidleb dialoogis vastu Diderot ise. Õigustades inimese püüdlusi oma loomulike vajaduste rahuldamiseks, meenutab ta ühtlasi Rameau'le vajadust oma kodanikukohuseid täita. Diderot' ideaaliks on harmooniliselt arenenud isiksus, kelle mõtetes ja tunnetes valitseb kindel kord. «Ma ei vihka meelelisi naudinguid,» ütleb ta Rameau'le, «ka minul on suu, mis tunneb mõnu peentest roogadest ja suurepärasest veinist; mul on ka süda ja silmad... Mind ei häiri pidu sõpradega, olgu see või natuke kärarikas. Kuid ütlen teile avameelselt, et mulle on palju meeldivam aidata õnnetut, edukalt lõpetada mõni salakaebus, päästa kedagi oma nõuandega, lugeda huvitavat raamatut, kirjutada mõni õnnestunud lehekülg, täita oma ühiskondlikku kohust...»

Taunides kodanlikku individualismi, kinnitab Diderot «Rameau vennapojas» oma südamlikku suhtumist inimesse, kes on kutsutud elu uuendama, sellesse humanismi vaimu tooma.

«Kaks sõpra Bourbonne'ist» («Les deux amis de Bourbonne»).

1773. a. avaldab Diderot novelli «Kaks sõpra Bourbonne'ist». See on lausa hümn sõprusele.

Olivier ja Félix on koos üles kasvanud ega suuda teineteiseta elada. Kui üks neist hätta satub, ruttab teine talle viivitamata appi. Koos lähevad nad sõtta, kuigi «saatuslik liisk» tabab ainult Félixi. Kumbki on iga hetk valmis oma elu teise eest andma, rääkimata seejuures eneseohverdamisest.

Kui Olivier abiellub, hakkab Félix kurvastusest salakaubavedajaks ja satub võimude kätte. Saanud teada sõbra arreteerimisest, jätab Olivier naise ja lapsed, tapab kohtuniku, kihutab rahva vastuhakule ja päästab sõbra. Olivier ise aga saab surmavalt haavata. Murest murtud Félix võtab enda peale hoolitsemise Olivier' perekonna eest.

Novelli tegelased on otsekui poleemiliselt häälestatud egoist Rameau vastu, kes tallab porri lihtsa inimese väärikuse. Nad tõusevad ka klassitsistide vastu, kes poetiseerivad kuningate ja väejuhtide suurust. Kahe sõbra õilsust kirjeldades tahtis Diderot näidata, et rahva hulgas leidub inimesi, kes on võimelised moraalseks kangelasteoks. Bourbonnelaste omakasupüüdmatu sõprus võimaldas Diderot'l teha järelduse, et «hinge ülevust ja kõrgeid kõlbelisi omadusi võib ühteviisi leida kõigis ühiskondlikes seisundites ja kõigis maades».

«Fatalist Jacques». 1773. a. Venemaal viibides lõpetas Diderot jutustuse «Fatalist Jacques ja tema isand». Eriskummaline esitusviis eraldab jutustuse kirjaniku ülejäänud loomingust. Stiililt meenutab see sentimentaliste, eriti tugevasti on tunda L. Sterne'i mõju. Jutustus on vaba ülesehitusega. Süžee põhijoont katkestavad vahelepõimitud «lood», millest kasvab välja hulk kiiljutustusi. Jacques ja tema peremees meenutavad samuti Sterne'i veidrikke tegelasi. Nad rändavad ilma kindla eesmärgita mööda Prantsusmaad, ühest võõrastemajast teise.

Ränduritel on eriline kirg kerge vestluse vastu, nad lõbustavad teineteist juttudega. Sealjuures aga ei saa Jacques kuidagi jutustada oma esimesest armastusest, sest teda segatakse pidevalt. Sellega püüab Diderot eemalduda XVIII sajandil tavaks saanud ratsionalistlikust esitusvormist ning tahab anda ettekujutuse elu keerukusest, mis ei mahu lihtsatesse loogika raamidesse.

Jutustus ei kirjelda üksnes Jacques'i ja tema peremehe tähtsusetuid seiklusi ning lihtsaid elamusi. Teos on sisult rikas. Kiiljutustustes paljastab Diderot kaasaegse ühiskonna pahesid, peamiselt aristokraatia ja kirikumeeste kõlvatust. Selline on näiteks trahteripidaja lugu madame de la Pommeraye' julmast kättemaksust markii Des Arcis'le, kes naeris tema tunnete üle. Selline on ka jutustus preestrirüüs liiderdaja abee Hudsoni armuseiklustest. Diderot kujutab ka Prantsusmaa lihtsaid inimesi, rõhutades nende

lahkust ja abivalmidust. Eriti meeldejääv on vaese talutüdruku kuju, kes jätab haavatud Jacques'i enda juurde paranema. Tegelikkuse kujutamise ulatuselt erineb «Fatalist Jacques» Sterne'i romaanidest, kus peatähelepanu koondub inimese sisemaailmale.

Jacques ise on reibas elunautija. Tema vaadetes elule puudub igasugune silmakirjalikkus. Ta armastab head veini, sõbralikku vestlust särtsaka sõnaga sekka ja teisi maiseid rõõme. Jacques on sirgjooneline, aus ja julge. Temas avalduvad terved, rahva hulgast tulnuka iseloomujooned. Ta on talumehe poeg ning on elus näinud palju häda ja viletsust. Siit ka tema kalduvus fatalismile. Omaenda elukogemustest mõistab Jacques, et kogu elu on halvasti korraldatud ning jõuab järeldusele, et inimene pole kaasaegses ühiskonnas iseenda peremees, vaid mingite salapäraste jõudude mängukann. Seepärast ütleb ta eriti rasketel hetkedel endale meelsasti: «Kõik, mis meiega ka ei juhtu, nii hea kui halb, on taevas nõnda kirja pandud.»

Sellest hoolimata ei alistu Jacques saatuse löökidele passiivselt. Ta reageerib elavalt ebaõiglusele, ehkki peab vahetevahel oma peremehe hoope taluma. «Ta käitus umbes nii nagu meie teiega,» kirjutab Diderot, «tänas oma heategijat, et see talle ikka edasi head teeks, vihastus ebaõiglase inimese peale. Vaatamata sellele, et ta kohutavalt põlgas ettevaatust, püüdis ta halba vältida ning oli ettevaatlik. Kui aga mingi asi siiski viltu kiskus, kordas ta oma lemmiklauset ning see lohutas teda.»

Jacques pole sugugi rahul oma teenriametiga juhmivõitu logardi peremehe juures, kes Diderot' sõnade järgi on pühendunud «oleskiemise protsessile». Südames igatseb Jacques põllumeheelu järele. Ta ise peab end «alatuks lurjuseks, üheks neist, kes on hüljanud maaelu, et linnas livreed kanda, kes eelistab tänavail leiba kerjata või nälga surra, selle asemel et põlluharimise, selle kõige kasulikuma ja auväärsema töö juurde tagasi pöörduda».

Ehkki Diderot kujutab Jacques'i suure sümpaatiaga, ei poolda ta tema elulaadi ega fatalistlikke veendumusi. Tema ideaaliks on aktiivne inimene, kes ei ela iseendale, vaid kogu inimkonnale, kes annab oma panuse mõistlike ühiskondlike suhete kehtestamisse.

Selline on Denis Diderot', XVIII sajandi suure valgustaja elu ja loomingutee. Oma arengus läks ta metafüüsikalt ja deismilt üle dialektikale, ateismile, materialistlikule maailmavaatele. Didaktiliselt «kodanlasedraamalt» jõudis ta suurepärase realistliku proosani. Diderot' parimad filosoofilised ja ilukirjanduslikud teosed on aja katsumustele vastu pidanud. Nad on läinud maailmakultuuri kullafondi.

BEAUMARCHAIS

(1732–1799)

Erinevalt teistest XVIII sajandi prantsuse valgustajatest ei jätnud Beaumarchais filosoofilist pärandit. Õigemini ei vajanudki tema filosoofia mitmeköitelisi suurväljaandeid, see mahtus memuaaridesse ja komöödiatesse laialipillatud kümnetesse aforismidesse, mida võib kokku võtta lühikese, kuid tarmuka lausega «Elada — see tähendab tegutseda», või, nagu ta ise oma kogutud teoste lõppsõnas ütleb: «Mu elu on võitlus.» Nende sõnade õigsust kinnitas kogu ta elu.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais sündis 1732. a. Tema elulugu on iseloomulik neile kolmanda seisuse esindajaile, kes sel ajal murdsid läbi sajandeid kestnud tõketest, mis eraldasid neid ülemkihtidest, püüdlesid massiliselt «inimeste hulka». Mingid takistused ei peatanud Beaumarchais'd, miski ei kohutanud teda. Kellassepp, kes sai kuulsaks oma avastustega; muusikamees, kes pääses õukonda; kuninga sekretär, kellele anti aadlitiitel; poliitiline avantürist, kes täitis kuninga üsnagi riskantseid ülesandeid; geniaalne kavandaja, kes tegeles suurejooneliste projektidega (abi Ameerikale); vaheldumisi miljonär ja kerjus; mees, kes süüalusest (Duvernet' protsess) muutus äkki revolutsioonieelse Prantsuse ühiskonna karmiks süüdistajaks («Memuaarid» — «Mémoires», 1774) — see kõik on alles osa Beaumarchais'st.

Katsetades algul kirjanduse kui uue võitlusmeetodiga, avastab Beaumarchais endas suure kirjandusliku ande. Tema memuaarid haaravad lugejat dramaatilisuse ja satiirilise teravusega, väljudes autori poolt kavandatud eesmärkide raamidest, nagu hiljem ka autobiograafiline Figaro muutub otsekui kogu vanale ühiskonnale kätte maksva kolmanda seisuse kunstiliseks üldistuseks.

Ka kirjanduses tuli Beaumarchais'l endale koht kätte võita. Ta alustaski uut võitlust. Koos valgustajatega, eelkõige aga käsikäes Diderot'ga, läheb ta pealetungile klassitsismi vastu. Ka sellesse võitlusse toob ta kaasa oma väsimatu sõjaka temperamendi, otsinguvaimu, algatusjanu, protesti rutiini ja iganenud «reeglite» vastu. Kunstis nagu kõikjal eluski tuleb julgeda, püüda senisest kaugemale, murda harjumuspärased traditsioonid, otsida uut.

«Kas oleksid inimesed kunstis ja teaduses edasi arenenud, kui nad oleksid orjalikult oma eelkäijate poolt ettekirjutatud ekslikest piiridest kinni pidanud?» küsib Beaumarchais. «Uudishimulik, kärsitu suurvaim, kellele saavutatud teadmiste ring jääb alati kitsaks, kes aimab enam kui teab, erutub tundest, mis teda rõhub, ilmutab ettevõtlikkust, laiendab oma vaimset silmaringi ning püüdleb lõpuks eelarvamuste tõkkeid ületades välja tuntu piiridest.»

Beaumarchais õõnestab klassikalise tragöödia ideoloogilisi aluseid. Too ideoloogia on tema arvates kahjulik, sest on juba oma põhiolemuselt võõras areneva klassi võitlevale filosoofiale. Saatuse tragöödia, milles inimene on «jumala viha või fantaasia pime tööriist», paneb Beaumarchais' arusaadavalt nördima, sest ta on kindlalt seisukohal, et inimene ise on oma saatuse looja.

«Usk saatusse häbistab inimest, röövides temalt vabaduse, milleta ta tegevuses puudub igasugune moraal,» kirjutab Beaumarchais «E s s e e s t õ s i s e s t d r a a m a ž a n r i s t» («Essai sur le genre dramatique sérieux, 1767).

Sellest loogilist järeldust tehes jõuab Beaumarchais valgustajate lähtepunktini nende võitluses kodanliku realistliku draama eest. Uus ajastu tõi endaga kaasa uued probleemid ja uued kangelased: «Mis läheb mulle, XVIII sajandi monarhistliku riigi rahulikule kodanikule, korda revolutsioon Ateenas või Roomas? Mis huvi võib mulle pakkuda Peloponnesose türanni surm või kuningatütarde ohverdamine Aulises? . . .Päris siiras huvi võib tekkida ainult inimesel inimese vastu, mitte aga inimesel kuninga vastu.»

Imperaatorite ja Peloponnesose türannide asemel tuli uue draama tegelaseks teha tavaline inimene, seesama, kes parterist ja loožidest etendusele aplodeeris.

Siin sai mandririikidele tooniandjaks Inglismaa. Lillo «Londoni kaupmehe» järgi kirjutavad prantsuse autorid Diderot, Nivelle de La Chaussée, Marivaux ja teised draamasid vooruslikest kaupmeestest, kes alati ausal viisil rikastuvad, suurepärastest perekonnaisadest, kes tasuvad vooruse eest ja hoolitsevad perekonna alustugede kõikumatuse eest.

Seda liiki draamale maksab lõivu ka Beaumarchais. Võideldes koos Diderot'ga tõsise žanri eest, avaldab Beaumarchais oma sõjakust. Ta püüab otsustavalt loobuda kaasajale võõrast aristokraatliku klassitsismi pärandist ja rajada teed kodanlikule kunstile. See oli siiski vaid esimene ja väga lühike etapp tema talendi arengus.

Ta kirjutab kaks draamat, **«Eugénie»** (1767) ja **«Kaks sõpra»** («Les deux amis», 1770), kus tegelased võistlevad omavahel vooruslikkuses, vooruse kaitseks toodud tapvalt igavates sententsides ja pahe hukkamõistmises, parandavad heade eeskujude mõjul meelt jne. Pärast nende näidendite kirjutamist loobub aga Beaumarchais pikaks ajaks sellest žanrist.

Kui Diderot' jaoks oli kodanlik draama nimelt žanriks, mis võimaldas eelkõige lahendada tema ees seisvat ideoloogilist ülesannet — avaldada kodanliku eetika põhialuseid, mis pidid määrama uue ühiskonna ametlikke ja perekondlik-olustikulisi suhteid —, siis Beaumarchais' jaoks jäid selle žanri raamid liiga kitsaks. Ehkki Beaumarchais mõistis kodanliku moraali kindlustamise tähtsust, ei seisnud see ülesanne tema jaoks esiplaanil.

Õigemini oli moraali mõiste ise kolmanda seisuse demokraatlike ringkondade teadvuses oluliselt muutunud.

Uue moraali kindlustamine nõudis aga uut kunstilist meetodit ja teistsugust žanrit.

Vaatamata tohutule menule kodanliku vaatajaskonna hulgas, kes esmakordselt tundis, et tema huve on õigustatult eelistatud Kreeka ja Rooma ajaloole, vaatamata kogu tähtsusele tõusva klassi iseteadvuse tugevdamisel, oli pisardraamal siiski oluline puudus: ta minetas väga tähtsa ideoloogilise võitlusrelva, nimelt naeru ja satiiri.

Kolmandasse seisusesse kuuluvad kirjanikud pidid paratamatult seda lünka tunnetama. Suhtumine komöödiasse tuli ümber hinnata. Absolutismi ajastul tekkis «alamast seisusest» tegelastega komöödia, milles nõuti eelkõige nalja. Isegi geniaalne Molière pidi sellele nõudele teatud määral alluma.

Ometi alustame uusaja komöödia ajalugu just Molière'ist. Ei keegi teine kui Molière pärandas XVIII sajandile tähtsa töö, komöödia rehabiliteerimise, millega ta ise oli algust teinud. XVIII sajand täitiski tema testamendi, tehes komöödiast areneva klassi ideoloogilise võitlusrelva.

Võitlus uue komöödia eest toimus paljudes maades peaaegu üheaegselt. Itaalias viis selle lõpule Goldoni, Prantsusmaal Beaumarchais. Goldoni tegi esimese ja kõige järjekindlama katse ühendada komöödiat kodanlasedraama moraliseerimisega. Sellisest žanride sünteesist unistab ka Beaumarchais.

1767. a., kui Beaumarchais kirjutas oma «Essee tõsisest draamažanrist», ei olnud tal komöödia uutest ülesannetest veel selget ettekujutust. Siin on ta alles vanal seisukohal, et komöödia ülesanne on vaid vaatajat lõbustada. See sunnibki Beaumarchais'd eelistama komöödiale «tõsist žanri», sest naljamäng saavutab tema arvates sageli vastupidiseid tulemusi, sisendades juba sellega sümpaatiat negatiivse tegelase vastu, et ta on naljakam. Ent juba «Sevilla habemeajaja», eriti aga triloogia teise osa «Figaro pulma» kirjutamise ajaks on Beaumarchais otsustavalt muutnud oma vaateid komöödiale. Ta teeb selget vahet komöödia vahel, mille autor, et mitte oma nähtamatuid vastaseid ärritada, «peab piirduma uskumatute seiklustega, naermise asemel pilkama, ega tohi, et endale mitte tuhandeid vaenlasi soetada, oma tegelaskujusid ühiskonnast ammutada», teiselt poolt aga komöödia vahel, mille eesmärk on samuti lõbustada, ühtlasi aga ka õpetada. See on aga Beaumarchais' arvates «komöödia esimene, võib-olla aga ka ainus seadus».

«Pahed, kuritarvitused ei muutu, vaid kehastuvad ümber tuhandesse vormi, võttes endile domineerivate karakterite maskid. Neilt maskid kiskuda ja neid näost näkku näidata — see on teatrile pühendunu õilis ülesanne. Moraliseerigu ta naerdes või nutku moraliseerides, olgu ta Herakleitos või Demokritos — teist kohust

tal ei ole. Häda talle, kui ta kõrvale põikleb! Inimesi saab parandada ainult siis, kui neile näidatakse, millised nad tegelikult on. Kasulik ja tõepärane komöödia pole valelik kiitus ega kasutu akadeemiline kõne,» kirjutab Beaumarchais.

Scarron, Molière, Regnard, Lesage — need on prantsuse realistliku komöödia ajaloo peamised teetähised. Viimane selles loetelus on Beaumarchais. Tema nimega lõpeb ajastu ka kronoloogiliselt, ta on viimane komödiograaf revolutsioonieelsel Prantsusmaal. Ta viib lõpule ka komöödia kunstilise täiustamise, kristalliseerides oma Figaros ühe maailma komöödiakirjanduse püsivamaid kujusid. Figaro on kelm ja avantürist, kavalpea, kes takistustele vaatamata saavutab oma eesmärgi. Vigurivänt teener on rahvusvaheline kuju ja pärineb karakterimaskist, mis juba antiikkomöödias oli nii ideeliselt kui kunstiliselt teiste maskide hulgas silmapaistval kohal.

Kuid kui antiikkomöödias oli see kelmist orja kuju, siis praegu, uutes ajaloolistes oludes, on temast saanud kaval ja osav teener. Uude pinnasesse ümber istutatud, juurdub ta suurepäraselt ja omandab peagi täiesti kindlapiirilise sotsiaalse sisu. See on avantüristlik teener, kes, relvastatud ainuüksi oma leidlikkuse ja jultunud ettevõtlikkusega, astub julgelt vastu mistahes olukorrale.

Esimest korda ilmus Figaro kuju komöödiasse **«Sevilla habemeajaja»** («Le Barbier de Séville»), mis lavastati 1775. a. See oli esimene osa Beaumarchais' triloogiast, mille loomisele ta pühendas kakskümmend aastat. Siin tegutseb teener Figaro veel oma peremehe, krahv Almaviva huvides, aidates tal abielluda Rosine'iga, kes vaevleb armukadeda hooldaja võimu all. Beaumarchais teeb otsekui sammu tagasi võrreldes Lesage'iga, kes püüdis näidendis «Crispin, oma peremehe võistleja» vastandada teenri huve peremehe omadele. Ta tegi seda väga ettevaatlikult, ainult süžee seisukohalt. Sellest küljest kannab Beaumarchais' triloogia endal veel kindlalt mõningase arhaismi märke: kirjanik peab üsna rangelt kinni klassitsistliku komöödia skeemist. Šablooniline on ka intriig — vana hooldaja sepitsetud takistused kahe armastaja abielule — ja teose moraal, mis väljendub Figaro viimastes sõnades: «Kui noorus ja armastus lepivad kokku vanameest alt vedada, siis mida ta ka selle takistamiseks ette ei võta, on kõik ettevaatus asjatu.» Šabloonilised on ka tegelaskujud: armastajapaar, vana armukade hooldaja, intrigant, tegelane, kes kõik armunute asjad joonde ajab jne. Kuid kui see väline süžeeline šabloon kõrvale jätta, paistab näidend sootuks teises valguses. Tegelikult on Figaro juba siingi palju suuremal määral olukorra peremees kui Lesage'i Crispin või Frontin. Figaro on intriigi juhtiv jõud, kes hoiab enda käes kõiki niite ja mängib tegelaste kui hüpiknukkudega. Saanud krahvilt teada, mida viimane temalt tahab, orienteerub Figaro kiiresti olukorras ja koostab sõjaplaani: «Oma oskusega, ainsa võlukepipuudutusega uinutan valvsuse, äratan

armastuse, viin eksiteele armukadeduse, ajan nurja salasepitsused ja murran kõik takistused.»

Erinevalt kõigist oma kirjanduslikest eelkäijatest on Figarol kindlalt väljakujunenud terviklik filosoofia. Näidendi tegevusajaks on Figaro filosoofia juba välja kujunenud, ammutatud tema kirju elu kogemustest. Seda filosoofiat väljendavad suurepäraselt tema täpsed, alati tabavad ja praktiliselt konkreetsed aforismid.

«Mida raskem on edu saavutada, seda suurem on vajadus asja juurde asuda.»

«Kui tunned hirmu pahe ees, siis tunned ka hirmu pahet.»

«Ma tõttan naerma, sest ma kardan, et mul tuleb nutta.»

«Selle maailma vägevad teevad meile küllalt head juba sellega, et nad meile kurja ei tee.»

«Kas teate palju peremehi, kes kõigi vooruste juures, mida nad teenritelt nõuavad, ise väärt oleksid teenriks olema?»

«Et sinu levitatud kuulujutud ühiskonnas mõju avaldaksid, . . . peab sul olema seisus ja kaal, ühesõnaga, ühiskondlik positsioon.» Jne.

Juba kalduvus aforismidele iseloomustab Figarod. Ta püüab üldistada omandatud elukogemusi kasutamaks neid oma võitluses.

Triloogia esimeses osas proovib Figaro võitluses krahvi huvide eest oma jõudu, et hiljem krahv Almaviva liitlasest tema vaenlaseks saades juba enda huvides tema vastu astuda.

Triloogia teises osas, komöödias **«Meeletu päev ehk Figaro pulm»** («La Folle journée ou Le Mariage de Figaro», 1784, eesti laval 1921) ei sarnane Figaro enam Crispini ega Frontiniga, kes on sulgunud oma kitsaste isiklike huvide ringi. Ta pole ka Gil Blas, kelles võitlust selle maailma vägevatega ajendab ikkagi püüe ise nende hulka pääseda, mis tal lõpuks ka õnnestub.

Figaro võitlus on teist laadi. See omandab juba põhimõttelise iseloomu, sest sugeneb Figaro püüdest kaitsta end krahvi kallaletungide eest. Tänu sellele mõistab Figaro, et tal ei tule oma eluõiguste eest võidelda mitte üksikisiku, vaid kogu ühiskondlike suhete süsteemi vastu. See eristabki Figarod temale lähedaste tegelaskujude hulgast. Oma väljaastumistes krahvi vastu ründabki Figaro tegelikult kogu süsteemi, pannes sellesse protesti kogu oma demokraatliku viha jõu. See aga võimaldab teha laialdasi üldistusi iga kord, kui kõne all on sotsiaalsete suhete süsteemi ühe või teise külje iseloomustus.

«KRAHV. Oma annete ja mõistusega võiksid sa teenistuses edasi jõuda.

FIGARO. Arukusega edasi jõuda? Kõrgeausus pilkab mind. Keskpärasuse ja roomamisega saavutatakse kõik.

KRAHV. Sul tuleks ainult minu käe all natuke poliitikaga tegelda.

FIGARO. Tunnen ma juba seda poliitikat... Teeselda, et sa ei tea, mida tead, teada kõike seda, mida sa ei tea; kuulda seda, millest sa midagi ei taipa ja lasta kõrvust mööda see, mida taipad; suuta teha eriti seda, mis sulle üle jõu käib; teha sageli suurt saladust sellest, mida polegi vaja varjata, otsustavalt vaikida, et end tähtsaks teha ja sügavmõttelisena näida, kui su pea on kõlkaid täis; tähtsat tegelast mängida, nii hästi või halvasti kui seda oskad; nuhke sigitada ja reetureid taga nutta ning eesmärgi tähtsusega abinõude tühisust õigustada — see ongi, tont võtaks, kogu poliitika.»

Figaro võitlus krahvi vastu — see on andekus, algatusvõime, loomingulise geeniuse võitlus armetu jõuetuse, mandumise ja parasiitluse vastu.

Figaro jõuabki enda ja krahvi vahekorra just sellise põhimõttelise mõistmiseni.

«Te peate end suureks geeniuseks, sest olete kõrge aukandja!... Aadlisugu, varandus, seisus, kõrged kohad — see kõik teeb uhkeks! Mida olete teinud nii paljude hüvede saavutamiseks? Võtsite lihtsalt vaevaks sündida ja muud ei midagi. Mul aga, pagana pihta, kes ma ekslesin pimeda rahva hulgas, tuli juba üksnes äraelamiseks kulutada rohkem tarkust ja mõistust, kui seda on tarvis läinud kõigi Hispaaniate valitsemiseks saja aasta jooksul.»

Nii ulatub peremehe ja teenri kokkupõrge «Figaro pulmas» kaugelt üle isikliku kokkupõrke raamide. Figaro ja Almaviva võitlus, esimese võit teise üle sümboliseerib tolle ajastu sotsiaalset situatsiooni: kolmanda seisuse otsustavat heitlust feodaal-absolutistliku ühiskonnaga.

Sellise tähenduse omandas Beaumarchais' komöödia revolutsioonieelse Prantsusmaa pingelises õhkkonnas. Mitte asjata ei tahtnud inimesed näidendi esietendusel üksteist surnuks tallata, Louis XVI aga pidas näidendi lavaletoomist võrdseks Bastille' lammutamisega. Kuningas ei aimanudki, milline sügav mõte peitus tema võrdluses. Seos 27. aprilli 1784 («Figaro pulma» esietenduse) ja 14. juuli 1789 sündmuste vahel ei olegi nii kauge. Seda mõtet väljendas hiljem Napoleon, nimetades «Figaro pulma» esietendust «ehtsaks revolutsiooniks».

Figaro ja krahvi võitluses sünnib ka Figaro moraal. Beaumarchais' komöödia realistlik väärtus tulenebki tegelikult moraaliprobleemist, nimelt kuidas kirjanik selle oma tegelaskujus püstitab ja lahendab. Beaumarchais tundis, et patustab kodanliku eetika printsiipide vastu. See sundiski teda kirjutama «Figaro pulmale» põhjaliku eessõna, milles ta tarmukalt ründab oma oletatavaid vastaseid, kes on näidendi ebamoraalsusest nördinud. Beaumarchais tundis tungivat vajadust just sellest küljest oma

teost kaitsta, sest mõistis, et siin ei ole tal kõik korras ning seda just «tundelise» kodanliku draama najal kasvatatud kodanliku vaataja moraalinormide seisukohalt.

Oma eessõnas rõhutab Beaumarchais püüdlikult Almaviva kõlvatust, et sellega Figaro käitumist õigustada.

«Miks Figaro liigne voli oma peremehe suhtes teeb mulle nalja ega kutsu minus esile nördimust? Kuna vastandina tavalistele teenritele ei ole ta, nagu te teate, näidendi negatiivseks tegelaseks. Nähes, et ta oma seisundi tõttu on sunnitud solvangutele osavat vastulööki andma, andestad talle kohe, teada saades, et ta kasutab oma peremehe vastu kavalust ainult selleks, et oma armastatut kaitsta ja omandit päästa.»

Autori sissejuhatav kaitsekõne oma tegelasele ei lisanud midagi või peaaegu mitte midagi sellele, mida räägib Beaumarchais' loodud kunstiline kuju Figaro ise.

Just seetõttu võibki «Figaro pulma» pidada XVIII sajandi realistliku komöödia suursaavutuseks, et Beaumarchais oskas suurepäraselt näidata, miks nendes ühiskondlikes tingimustes ei saanud Figaro võita krahvi teisiti kui kaudseid teid kasutades, kusjuures tema peamisteks relvadeks olid kavalus ja intriig.

«Kui palju kordi olen ma näinud,» räägib krahv, «kuidas sa alati kaudseid teid pidi oma heaolu saavutad.» Figaro vastab temale omase üldistusega: «Mida siis teha? Kujutlege endale rahvahulka. Igaüks tahab joosta — tõugeldakse, lükatakse, trügitakse küünarnukkidega, lüüakse pikali; kes suudab, jõuab pärale, ülejäänud litsutakse puruks.»

Komöödia muutmine «intriigikomöödiaks» on tingitud Figaro sotsiaalsest iseloomustusest. Intrigeerides tunneb ta end oma sõiduvees. «Mis salasepitsustesse puutub, siis võib temale loota,» räägib Suzanne. «Kaks, kolm, neli korraga, keerukad, omavahel läbi põimunud! Ma olen otsekui sündinud õukondlaseks,» arvab Figaro. Hämmastava osavusega kasutab ta kõigi tegelaste — krahvinna, Chérubini, Marceline'i ja Fanchette'i huve oma isiklikel eesmärkidel. Ta võtab kasutusele kogu oma oskuse ja leidlikkuse, kogu oma geniaalse võime arvestada, ette näha ja planeerida. Isegi ebasoodsas olukorras oskab ta alati endale kasu lõigata ning vaenlasest liitlast teha. Intriig aina kasvab, läheb keerukamaks ja asjaolud põimuvad nii, et Figaro ise langeb oma sepitsuste võrku ning hakkab uskuma, et Suzanne, kes krahvi tabamise eesmärgil on viimasele kohtumise määranud, teda petab.

Ent juba sellega, et Beaumarchais teeb Figarost avantüristi ja intrigandi ning sellisena näitab teda komöödias kui positiivset tegelast, hindab ta ümber moraaliprobleemi, lahendades seda nii, nagu tema klassi tavad seda talle dikteerisid.

Figarole, kes pärineb kolmanda seisuse alamkihtidest, tähendavad «moraal» ja «au» kohustust vahendeid valimata «auga»

välja tulla raskustest, millega ta oma eluõiguste eest võideldes kokku puutub.

«Ah, kui mul vaid õnnestuks seda suurt petist alt vedada, ta parajasse lõksu meelitada ja tema kuld oma taskusse pista,» räägib Figaro.

«Salasepitsused ja raha — selle peale oled sa meister,» vastab Suzanne.

Beaumarchais' ühiskondlikuks ideaaliks pole laitmatult vooruslik kodanlane, kes hoolitseb juba kogutud varanduse säilitamise ja loodud perekonnakolde eest. Ta on uljaspea ja võitleja, kes paljaste kätega soetab endale varanduse ning perekonna.

Beaumarchais'l pole vajagi Figaro kiskjalikke ja avantüüristlikke instinkte looritada. Ta andestab Figarole armulikult tema «liigse vabaduse», sest ainult nii saab ta oma eluõiguse eest seista.

Seetõttu omandabki loosung «Õpetades lõbustada!» temal sootuks teise tähenduse. Õpetada ei tähenda Beaumarchais'le tõestada vooruse võidu paratamatust pahe üle. Temale tähendab see näidata, et nii voorus kui pahe on tingitud välistest teguritest, veenda vaatajat Figaro «ebaseaduslike» tegude seaduslikkuses, veeretada vastutus temalt objektiivsetele tingimustele.

«Sevilla habemeajajaga» võrreldes on «Figaro pulm» ka kunstimeisterlikum. «Sevilla habemeajaja» lihtsustatud süžeeskeemi asemel on «Figaro pulma» süžee ülesehitus äärmiselt peen ja keerukas, kuigi ka siin võib veel mõnevõrra märgata tinglikkust ja šablooni jälgi: lühikest ajavahemikku, mille kestel sündmused toimuvad, äratundmisstseeni jne.

Triloogia teine osa on erakordselt rikas individuaalsete karakterite poolest. «Sevilla habemeajaja» šabloonse armastajapaari asemel on siin meestegelaseks igavlev seelikukütt, uus Don Juan, kes on samal ajal aga armukade abielumees; naistegelane seevastu on kurb hüljatud abikaasa, kes siiski mehele kõik ta vigurid andestab. Traditsioonilisest komöödiategelasest subretist on saanud terane ja arukas Suzanne, Figaro elukaaslane, kes viimase kavalusega isegi ületab ja kes nagu Figarogi oma sõltumatuse eest seisab.

Triloogia teist ja kolmandat osa lahutasid arvukad sündmused ja pikk ajavahemik. Prantsuse revolutsioon oli parajasti saavutanud oma kõrgpunkti, kui Beaumarchais alustas näidendit **«Uus Tartuffe ehk Süüdlane ema»** («L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable», 1792), ja läks juba langusele, kui kirjanik teose lõpetas (1797).

Beaumarchais' poliitilises arengus toimus küllaltki otsustav murrang. Sellise sotsiaalse protestini, mida ta saavutas «Figaro pulmas», kirjanik enam ei küündinud.

Vaatamata tema loomingu objektiivsele revolutsioonilisele tähtsusele ei saa Beaumarchais' puhul siiski rääkida järjekindlast

revolutsioonilisest ideoloogiast. Ta tungis otsustavalt peale absolutismi nendele külgedele, millega tema ja ta sotsiaalne keskkond juba oma esimestel sammudel kokku põrkas: päritavatele eesõigustele, kuna need piirasid tema initsiatiivi, seadustele, mis olid «leebed suurtele ja karmid väikestele inimestele»; bürokraatiale, mille jaoks «vorm oli kõik» jne.

Kui revolutsioonikeeris hakkas minema pühkima vana ühiskonda, eriti aga siis, kui juhtiv osa liikumises läks üle revolutsioonilisele väikekodanlusele, kohkus Beaumarchais. Ta kaldus otsustavalt paremale ja oli isegi nõus oma hiljutise vaenlasega kokku leppima.

14. juulil 1789 jälgis Beaumarchais oma aknast Bastille' lammutamist. Ta ei suutnud mõista seda, mis tolle vägivallaakti ettevalmistamisel küllaltki tähtsat osa etendas. Beaumarchais tõttab arenevates sündmustes oma erapooletust tunnistama. Sel eesmärgil teeb ta 1790. a. muudatusi oma ooperisse **«Tarare»** (1787), mis oli kirjutatud valgustajate lemmikteemal: kujutas türanniavastast võitlust. Nende muudatuste tagajärjeks oli selgelt rõhutatud mõte, et rahva ja valitsuse konflikti ei tule lahendada revolutsiooniliselt.

Näidend on äärmiselt abstraktne ja ebaloomulik, selle fantastika kahvatu ning otsitud. Tarare on mõnes mõttes jällegi Figaro, kuid veretu Figaro. Vooruslik sõjamees, kel pole midagi muud peale vapruse ja sõjaliste teenete, võitleb despoodist kuninga Atari vastu. Kokkupõrke ajendiks saab Tarare'i mõrsja röövimine kuninga poolt. Julma inimese vastu võideldes ei ründa Tarare teda hoopiski kui valitsejat. Hetkel, mil rahvas tahab Atari tappa, et Tarare'i tema asemel kuningaks valida, hüüab viimane mässajatele vihaselt: «Kas teie asi on valitsejate üle kohut mõista? Või olete te unustanud, et teie esimene kohus on oma kuningat austada?» Alles pärast seda, kui kuningas ise enda tapab, nõustub Tarare troonile astuma, Atari kurba saatust taga nuttes. Rahvas väljendab äsja valitud kuningale oma täielikku kuulekust, öeldes: «Meie kuningas on parim kõigist kuningaist, me tõotame tema seaduste all surra.» (Need sõnad tuli näidendi lavastamisel ära jätta, sest polnud sugugi ajastuga kooskõlas. See aga ei päästnud ooperit läbikukkumisest.)

«Tarare» on huvitav esiteks selle poolest, et aitab täielikumalt mõista Beaumarhais' olemust hetkel, mil temas on murrang juba toimunud. Teiseks näitab ta Figaro kuju edasise arengu perspektiive.

Kui Tarare'i sarnasust «Figaro pulma» peategelasega võib tabada vaid juhuslikes välistes tunnustes, siis tema sugulus triloogia kolmanda osa Figaroga on juba täiesti selge.

Vähe oleks öelda, et näidendiga «Süüdlane ema» avaldas Beaumarchais oma põhimõtteliselt uut suhtumist triloogia esimeses kahes osas püstitatud küsimustesse. Selle draamaga tahab ta oma

endisi «vigu» parandada. Eessõnas ei rõhuta Beaumarchais draama sotsiaalset, vaid hoopis moraalset iseloomu. Tegelikult tähendas see tema tagasipöördumist «eelajaloolise» žanri, s. t. «tundelise» draama juurde.

««Süüdlane ema» ei kuulu ühessegi parteisse ega sekti. See on pilt hingelisest kibestumisest, mis lahutab paljusid perekondi, mida ei paranda mõnel puhul üsnagi kasulikuks osutuv lahutus... Isalik tunne, südameheadus, andestamine — need on antud juhul ainsad arstimid. Seda ma tahtsingi kujutada ja kõigile meelde jätta.»

Seoses sellega püüab Beaumarchais suure järjekindlusega asendada vanad peategelased uutega. Lugeja saab teada, et krahv ja krahvinna pole kesksed kujud mitte ainult näidendis «Süüdlane ema», mille peamine dramaatiline kollisioon väljendub nende perekonnadraamas, vaid et kahes esimeses komöödias polnud tähelepanu keskpunktis keegi muu kui Almaviva.

«...Saanud esimesel päeval «Sevilla habemeajaja» etendusel küllalt naerda krahv Almaviva tormilise nooruse üle, mis teatud määral sarnaneb kõigi meeste noorusega, tundnud järgmisel päeval lõbu tema meheea vigadest, mis paraku sageli on ka meie endi vead, tulge näidendis «Süüdlane ema» vaatama pildikesi tema vanaduspäevadest. Te veendute koos meiega, et iga inimene, kes pole loomult päris kurjategija, muutub lõpuks vooruslikuks, kui ta kirgede aastad hakkavad mineviku hõlma vajuma... Selline on näidendi moraal.»

Mida Beaumarchais oma sissejuhatuses ka ei räägiks, meile pakub endiselt huvi eelkõige Figaro. See Beaumarchais' kogu loomingut läbiv kuju kajastab triloogia esimesest kolmanda osani kirjaniku teed absolutismivastastest revolutsioonilistest rünnakutest kuni sellega leppimiseni.

Komöödias «Süüdlane ema» paljastab Figaro «uue Tartuffe'i», lurjuse Bégearss'i ja kihutab ta Almaviva perekonnast välja. Ta seab selles lagunema kippuvas perekonnas jälle jalule rahu. Kui krahv talle teenete eest rahalist hüvitust pakub, vastab ta paatosega: «Et mina peaksin näruse palga pärast rikkuma heategu, mille ma olen korda saatnud! Minu jaoks on parim tasu teie juures surra.» Et Figaro liiga ilmset kapituleerumist pisutki varjata, motiveerib Beaumarchais küllaltki naiivselt tema käitumist: Figaro püüab oma noorusaastate patte heaks teha. Ta võitleb Bégearss'i vastu ning ainult selles võitluses ilmutatud visaduse järgi võib temas veel endise Figaro ära tunda. Ent kes on Bégearss, kui mitte eilne Figaro ise? Ta on, tõsi küll, vastavalt autori uuele suhtumisele peaaegu tundmatuseni ümber kujundatud: pahesse suhtumisele peaaegu tundmatuseni ümber kujundatud: teda on näidatud äärmiselt mustades värvides, ilma mingi võitlusvaimuta; temast on tehtud lihtsalt lurjus, kes tegutseb ainult oma isiklikel kasuahnetel eesmärkidel. Ometi on see osav intrigant, kes omavolitseb näidendi kõigi tegelastega, kui mitte

just noore Figaro lihane vend, siis vähemalt tema lähedane sugulane.

Nüüd aga saab see poliitik ja intrigant, kellelt Figaro oleks võinud mõndagi õppida, tema vaenlaseks. Võit Bégearss'i üle on suurim saavutas Figaro omakasupüüdmatus teenistuses krahvi majas.

Selline on uus Figaro — Figaro, kes ihkab surra oma eilse vaenlase jalge ees.

See õilsate kavatsustega vooruslik Figaro on otsast lõpuni välja mõeldud, mitte aga tegelikust elust võetud.

Beaumarchais oli unustanud oma teravmeelse rünnaku «verisele» tragöödiale, milles õilis kangelane võitleb kurja vastu, pistoda käes. Nüüd tegi ta oma Figarost sellise «õilsa» kangelase, mõistmata, et ta sellega oma tegelaskuju tapab. Intrigandi meeldejääva kuju, kodanliku komöödia taibukate teenrite paljude põlvkondade järeltulija asemel ilmus siin lavale kõhetu skeem, mis pidi tõestama vooruse paratamatut võitu ja pattude hüvitamist.

Kuidas Beaumarchais ka ei püüdnud vaatajat veenda, et ta on llgagi palju oma südant sellesse teosesse pannud, et selle idee «põletas tal rinda» ja piinas teda juba kaua, ometi publik ei uskunud teda ja suhtus Beaumarchais' uude näidendisse väga jahedalt. Vaataja tundis, et nii tema lemmikkuju kui ka selle kujutamise meetodid olid võltsid ega tahtnud realistliku komöödia suurele meistrile seda enesepettust andestada.

Beaumarchais' teoreetiline ja ilukirjanduslik tegevus võimaldab rääkida temast kui ühest XVIII sajandi prantsuse valgustajate hiilgava plejaadi esindajast. Revolutsiooniline paatos, aktiivne kallaletung feodaalsele korrale, lepitamatu viha skolastika ja keskaja koletute igandite vastu — kõik see lähendab Beaumarchais'd suurmeestele, «kes valgustasid Prantsusmaal päid lähenevaks revolutsiooniks» (Engels).

Koos valgustajatega võitles Beaumarchais inimese, isiksuse eest, tema õiguse eest vabale eneseteostamisele. Selles seisneski üks valgustajate tähtsamaid ülesandeid: vabastada isiksus feodaalkütkeist, võtta temalt sajanditepikkune sõltuvus ja autoriteedile allumise koorem. Need valgustajate põhimõtted pärinesid renessansiajastust. Renessanss tõi esmakordselt maailma keskpunkti inimese, XVIII sajand võttis renessansilt üle piiritu usu inimesse, tema loomingulisse geeniusse, nõudes inimeselt kõigi tema loomulike kalduvuste ja annete vaba arendamist.

Asetades vastamisi ühelt poolt kogu ühiskondlike suhete vana, pehkinud süsteemi, mida näidendis kehastab põikpea ja türann Almaviva, teiselt poolt aga energilise, südi ja hulljulge Figaro, kelle lipukirjaks on «Kes mitte millestki ei oska midagi teha, ei saavuta ialgi mitte midagi ega pole ise ka midagi väärt», väljendas Beaumarchais ühtlasi kodanluse tõusuaja peamist juhtlauset. See juhtlause ise aga kõlas nii: pole sellist olukorda, mida tu-

gev, loominguline inimtahe ei suudaks võita, ületada ega ümber teha.

Oma Figaroga tahtis Beaumarchais näidata, et inimeses peituvad tohutud loomevõimed; elurõõm on elu ümberkorraldamises. Figaro võitleb enesekindlalt, ta on piiritult elurõõmus ning otsib takistusi, sest nende ületamine annab talle võimaluse oma ülekeevat energiat rakendada. Figaro kehastab selle noore klassi energiat, kellele tol ajastul kuulus tulevik.

Uue ajastu kangelane nõudis endale otsustavalt õigust elu kõigiks rõõmudeks. Jällegi renessansi traditsioone järgides heitsid valgustajad väljakutse asketismile, purustasid sajandite pikkuse eelarvamuse, nagu oleksid lihalikud naudingud patt, ja ülistasid oma loomingus eelarvamustest vabastatud lihalikke rõõme.

Kõik lihalik saab lubatuks, seaduslikuks, pühaks. Eelkõige tunnistatakse vankumatult armastuse eluõigust. Armastusteema omandab valgustuskirjanduses erilise renessansliku tõlgenduse: rääkida vabalt sellest, mis on loomulik. «Lubatu» ületab sageli sündsuse piirid, muutub paiguti jämedavõitu, kuid tõepärasekս naturalismiks.

Kõike seda pole raske märgata ka Beaumarchais' loomingus. Armastusteema on tema näidendeis (kõne all on peamiselt triloogia teine osa) vaba klassitsistlikule komöödiale omasest tavalisest šabloonilisest käsitlusest ning omandab eneseküllase tähenduse.

Kõigi tegelaste — Figaro, Suzanne'i, Chérubini, Fanchette'i ja isegi Marceline'i püüdlused on suunatud ühele eesmärgile: seista oma õiguse eest armastusele. Tänu sellele saavutavad armuintriigid komöödias erilise pinge peene, vaevalt tajutava frivoolsuse mõningate varjunditega.

Koos valgustajatega tegi Beaumarchais ära suure töö ka teoreetilisel rindel. Kaugeltki tähtsusetu polnud Beaumarchais' osa Boileau esteetika purustamisel ja tee sillutamisel realistlikule kunstile. Kunstist, esmajoones teatreist, tuli teha uute ideede kasvatamise ja propageerimise vahend, teha sellest «vooruse kool» (Diderot), «kohtunik, kes õiendab arveid pahega» (Schiller), «tervise kindlustamise vahend tervetes inimestes» (Lessing).

Kõik see oli lahutamatult seotud võitlusega uue teatri eest. Kõigi maade noore kodanluse kirjanikud — Defoe, Richardson, Fielding, Lessing, Diderot, Marivaux, Beaumarchais — võtsid ühel ajal ette pakilise ülesande lähendada kirjanduse temaatikat igapäevasele elule.

Beaumarchais'l õnnestus paremini kui ühelgi teisel oma teoreetilisi seisukohti ellu rakendada. Beaumarchais' komöödiad kuuluvad XVIII sajandi realismi suurimate saavutuste hulka. Selles seisabki tema loomingu kunstiline ja ajaloolis-kirjanduslik tähtsus.

PRANTSUSE SUURE REVOLUTSIOONI AEGNE KIRJANDUS

Marksismi-leninismi klassikud Prantsuse revolutsioonist. Suur Prantsuse revolutsioon on üks huvitavamaid ja tähtsamaid perioode Prantsusmaa ja kogu maailma ajaloos. Ta purustas lõplikult feodalismi sajandeid püsinud tugisambad niihästi Prantsusmaal kui ka kogu Euroopas ning pani aluse uuele sotsiaal-majanduslikule formatsioonile.

K. Marx, F. Engels ja V. Lenin hindasid väga Suurt Prantsuse revolutsiooni ja selle kõrgeimat faasi, jakobiinide diktatuuri. Noor kodanlik Prantsusmaa, kes kangelaslikult kaitses revolutsioonilist kodumaad, progressi ning sotsiaalset vabanemist reaktsioonist ja välismaistest interventidest, väljendas selles diktatuuris oma tsentraliseeritud tahet. Marksismi-leninismi klassikud rõhutasid revolutsiooniliste jakobiinide ennastsalgavust, ülevust ja printsipiaalsust (hoolimata nende ajaloolisest klassipiiratusest), nende kogemuste õpetlikkust hilisematele revolutsioonidele, kaasa arvatud kommunistlik proletaarne revolutsiooniline liikumine. Jakobiinide diktatuurile hinnangut andes kirjutas V. Lenin: «Proletariaadi ajaloolased näevad jakobiinluses rõhutud klassi ühte haritippu võitluses vabaduse eest.»* Lenin nägi jakobiinluses suurt eeskuju «ekspluataatorite klassi vastu peetavast tõelisest revolutsioonilisest võitlusest».** Marksismi-leninismi klassikud märkisid ühtlasi revolutsiooniliste traditsioonide ülevõtmise suurt tähtsust, pidades kommunistide, proletaarsete revolutsionääride üheks olulisemaks omaduseks lugupidamist oma eelkäijate vastu. Kautskyt ja Plehhanovit kritiseerides kirjutas Lenin: «Ei saa olla marksist, tundmata sügavaimat austust suurte kodanlike revolutsionääride vastu.»***

Revolutsiooniline klassitsism. Suure Prantsuse revolutsiooni aegne kirjandus on küllaltki keerukas ja mitmepalgeline nähtus. Sellele on iseloomulikud arvukad erisugused suunad ning meetodid, žanrid ja vormid, terve hulk andekaid ja omanäolisi kirjanikke, kirjandusliku loomingu massilisus.

Üheks Prantsuse revolutsiooni aastate kirjanduse tähtsaimaks suunaks ja meetodiks oli revolutsiooniline klassitsism teatris, dramaturgias ja luules. Ideeliselt ja kunstiliselt oli selles palju ühist Louis Davidi maalides avalduva revolutsioonilise klassitsismiga. Selle tähtsaimad esindajad olid Marie Joseph Chénier, Antoine Vincent Arnault, Désaugiers, Valcour, Legouvé, Ponce Denis Écouchard Lebrun-Pindare, Rouget de Lisle ja teised XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi alguse dramaturgid ning poeedid.

---

* V. I. Lenin, Teosed, 25. kd., lk. 102.
** Sealsamas, lk. 42.
*** V. I. Lenin, Teosed, 21. kd., lk. 194.

Kuulutades autorite erutavaid kaasaegseid ideid, kajastasid tragöödiad ja luuletused rangetes, pateetilistes ning ülevates vormides Prantsuse revolutsiooni pingelist poliitilist võitlust ja ühiskondlikku olustikku. Nii ideeliselt kui ka stiililt oli neil palju ühist revolutsiooniajastu kõnekunsti ja poliitilise publitsistikaga, aga ka teiste revolutsiooniaja kunstidega ja massiliste rahvalike revolutsiooniliste pidustustega.

Tihedalt vabadusvõitlusega seotud dramaturgide ja poeetide loomingust hoovab elutõde ja ajaloolist konkreetsust. Seda seost tugevdab veelgi kirjanike osavõtt revolutsioonist. Nende teoste didaktilisus, mida tingivad rahvusliku kirjanduse traditsioonid (klassitsistlik ja valgustuskirjandus) on eelkõige ühiskondlik-poliitilist laadi. Didaktilised printsiibid väljenduvad revolutsioonilistes üleskutsetes võitluseks feodalismi vastu, mida võib leida ka tolleaegses ajaloolises tegelikkuses: Konvendi, Jakobiinide Klubi ja revolutsiooniliste komiteede üleskutsetes ning läkitustes on palju sarnast revolutsioonilise klassitsismi teostega.

Revolutsiooniaegsele klassitsistlikule tragöödiale on kõnekunst vajutanud oma pitseri. Tragöödia stiilis leiduvates ilukõne elementides ei avaldu niivõrd kirjanduslike traditsioonide, eriti XVII ja XVIII sajandi prantsuse kirjanduse mõju, kuivõrd revolutsiooniperioodi ajaloolise tegelikkuse värskendav toime. Revolutsiooniaastate tragöödias leiduvad kõnekunstile omased jooned on seotud rousseauistliku «tundelisusega», looduskirjeldustega ja püüdega säilitada elulist tõepärasust ning ajaloolist usutavust.

Ent kodanliku revolutsiooni aegse kunsti esteetilise ja maailmavaatelise piiratuse tõttu (ratsionalism ja kodanliku ideoloogia mõjustused) ei leidunud realistlikud elemendid nende kirjanike loomingus küllaldast arendamist. Nende maailmavaate ja loomingu keerukus ning vastuolulisus peitub ajastu sotsiaalsetes vastuoludes ja Prantsuse 1789.—1794. a. revolutsioonis endas, mis feodalismi purustades täitis küll ajalooliselt progressiivse ülesande, mille lõpptulemused aga kannatasid klassipiiratuse all, sest revolutsioon kinnitas kodanluse võimu ega andnud rahvale vabadust.

Vaatamata mõningale kodanlikule piiratusele oli revolutsiooniline klassitsism kokkuvõttes üldrahvalik, sest väljendas prantsuse revolutsioonilise rahva kangelaslikkust ja patriotismi. Pealegi väljendas revolutsiooniline klassitsism nagu kogu Prantsuse revolutsiooni ajastu kirjandus suurel määral rahva lootusi ja huve, sageli isegi vastu kirjanike subjektiivset tahet. Tugevam kui positiivsete tegelaskujude kaudu esitatud programm on revolutsiooniliste klassitsistide teoste paljastav funktsioon, s. t. feodaalse mineviku varjukülgede kriitika, negatiivsed tegelased.

Publitsistlik kallak, didaktilisus, «filosoofilisus», realistlikud jooned ja teised revolutsiooniaastate kirjanike iseloomulikud omadused lähendavad nende teoseid prantsuse valgustuskirjandusele,

muu hulgas vanade XVIII sajandi ateistide publitsistikale, mida hindas kõrgelt V. Lenin.*

Jätkates ja edasi arendades Corneille', Racine'i, eriti aga revolutsioonieelse kodanlik-valgustusliku klassitsisti Voltaire'i ja tema järglaste (La Harpe'i, Saurini, Lemierre'i, Dormont de Belloy, Ducisi jt.) klassitsismi, on M. J. Chénier', Legouvé ja teiste dramaturgial nendega võrreldes mitmeid erinevusi. Ületades neid poliitiliselt teravuselt ja radikaalsuselt, kujutavad revolutsioonilise klassitsismi esindajate teosed endist klassitsistliku tragöödia uut, kõrgemat arenguastet.

Varasema klassitsismiga võrreldes on revolutsioonilisel klassitsismil rohkem realistlikke jooni. Seda rikastasid suurima kodanliku revolutsiooni ajaloolised ja poliitilised õppetunnid. Revolutsioonilise klassitsismi kodanikupaatos ja kangelaslikkus on vahetumalt seotud kaasaegse tegelikkusega, ta on veenvam ja tõepärasem. Teoste tegelased on vähem staatilised, emotsionaalsemad ja keerukamad. Inimpsühholoogia sügavas analüüsis läksid revolutsiooni dramaturgid oma eelkäijatest kaugemale. Nende teostes võib näha karakterite individualiseerimise algeid (näiteks de Guise, Katariina di Medici, kardinal de Lorraine ja teised Marie-Joseph Chénier' tragöödia «Charles IX» tegelased). Inimhinge kujutamine seostub neis tundekultusega, rousseauistliku «tundelisusega». Siin leidub Shakespeare'ilt pärinevaid vihjeid tegelaste karakterite dialektilisele keerukusele ja dünaamilisusele (näiteks Charles IX kuju nimetatud tragöödias), mis tähendas siiski erinevust Corneille' ja Racine'i karakterite ühekülgsusest ning sirgjoonelisusest.

Rohkem kui nende eelkäijad järgisid revolutsioonilised klassikud ajaloolist usutavust ja elulist tõepärasust. Nad püüdsid näidata karaktereid ja situatsioone vastavalt ajaloolisele epohhile, millesse nad kuulusid. Nad taastasid rikkaliku ajaloolise tausta, järgisid ajaloolist konkreetsust. Nii näiteks ei vii lugejat või vaatajat Prantsusmaa ususõdade aega mitte ainult tegelaste karakterid ja näidendi teema, vaid paljud ajaloolised üksikasjad (Coligny tapmise katse, Navarra kuninganna surm, kardinal Châtilloni tapmine, veresaun Vassy juures, Henri IV ebausk jne.).

Realistlikest tendentsidest revolutsioonilise klassitsismi esindajate loomingumeetodis räägib ka loobumine legendist, mütoloogiast ja väljamõeldisest näidendi teema ning süžee valikul. Nad on erakordselt huvitatud ajaloost, püüavad valida võimalikult usaldatavaid ajaloolisi fakte (näiteks M. J. Chénier' tragöödiad «Charles IX», «Henry VIII», «Jean Calas»).

Revolutsioonilised klassitsistid pöörasid erilist tähelepanu ajaloolisele tõepärasusele, oma tragöödiaid aga pidasid nad eelkõige ajaloolisteks näidenditeks. Tragöödiaid mütoloogilistel teemadel

* V. I. Lenin, Teosed, 33. kd., lk. 203.

pole neil peaaegu üldse. Huvi ajaloo vastu on seletatav peamiselt poliitiliste teguritega. Nagu märkis Marx, püüdsid 1789.—1794. a. Prantsuse revolutsiooni tegelased hoida oma vaimustust suure ajaloolise tragöödia kõrgusel.* Kuid valgustuslikust tendentslikkusest hoolimata võimaldas see ajaloo poole pöördumine endisest tõepärasemat elu kujutamist.

Peab märkima, et pöördudes oma loomingus ajaloo poole, valisid revolutsiooniajastu klassitsistid mineviku kõige iseloomulikumad, tüüpilisemad sündmused, püüdsid neid tõsta poliitilise ja kunstilise üldistuseni. Nii pole Pärtliööd, mis sai «Charles IX» süžeeks, näidatud mitte kui juhuslikku sündmust, vaid kui ühte paljudest feodaalkorra ja katoliikliku reaktsiooni julmuse avaldust, kui sümbolit, mis tähistab feodaal-katoliikliku reaktsiooni sajandeid kestnud kuritegusid prantsuse rahva vastu.

Revolutsiooniaastate dramaturgid rääkisid korduvalt ajaloo «filosoofilisest funktsioonist», s. t. selle poliitilisest feodalismivastasest õpetlikkusest. Ajaloost, eriti aga rahvuslikust ajaloost võetud näidete varal püüdsid nad tõestada feodalismi vastuvõtmatust ning selle hävitamise vajalikkust. Kuid sellise poliitilise tendentsi rakendamine ilukirjanduses polnud mõeldav ilma üldistusteta, tüüpilise väljatoomiseta. Revolutsiooniaastate klassitsistid rõhutasid paljudes näidendites ilukirjanduslike ja publitsistlike vahenditega korduvalt, et nende poolt kujutatud feodaalkorra julmused pole juhuslik, vaid seaduspärane nähtus, et neis üksikutes seikades avaldub feodalismi üldine olemus.

M. J. Chénier ja teised dramaturgid heidavad tragöödiast välja armuintriigi («galantsuse»). Nad taotlevad järjekindlamat tegevuse lihtsust, tundes vastikust hiilgavate, ainult silmale mõeldud efektide (*coups de théâtre*) vastu. Nende arvates peab huvi lavateose vastu tulenema eelkõige tegelaste karakteritest, mitte aga välistest sündmustest («immanentne mõju»). Nad kõrvaldasid ülearused traditsioonilised tegelased (soosikud jt.).

Realistlike tendentside tugevnemist revolutsiooniliste klassitsistide loomingus võrreldes eelkäijatega kõneleb juba nende püüd kujutada loodust. Looduskirjeldused saavad ilukirjanduslike teoste tähtsaks komponendiks. Need on orgaaniliselt seotud teose ideelise sisuga, suurendades selle paljastavat jõudu, tugevdades kujutatavate sündmuste tõepärasust, nende elulist mõjukust ja kunstilist konkreetsust. Nii näiteks rõhutab sünge maastikukirjeldus tragöödias «Charles IX» (L'Hôpitali monoloog) protestantide tapmise julmust, tragöödias «Jean Calas» aga tõstab maastikukirjeldus esile fanatismi ja kohtu omavoli julmust ning lihtsa inimese kannatuste ränkust feodaal-absolutistliku korra ikke all, tugevdades protesti nende vastu (Louis Calasi monoloog, äike Jean Calasile kohtuotsuse langetamise hetkel jms.). M. J. Chénier' loomin-

* K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed kahes köites, I. kd., lk. 190.

gus on looduse kujutamine seotud rousseauistlike motiividega, «tundelisusega», mis samuti näitab demokraatlike ja realistlike elementide tugevnemist revolutsioonilises klassitsismis.

Revolutsiooniajastu «antiiktragöödia», mis on tihedalt seotud kõige antiikse kultusega, «ajaloolise maskeraadiga», on vaatamata oma püüdlustele idealiseerida kodanliku revolutsiooni aega niisama tulvil realistlikke tendentse nagu «rahvuslik tragöödiagi». Ka siin püüavad dramaturgid järgida ajaloolist usutavust ja näidata antiikaja progressiivseid tegelasi sellistena, nagu nad tegelikult olid, ilma igasuguste feodaal-aristokraatlikule kirjandusele omaste lihtsustuste ja moonutusteta. Vendade Gracchuste, nende ema Cornelia ja teiste tegelaste kujud Chénier' tragöödiast «Gaius Gracchus» on lähedased oma ajaloolistele prototüüpidele. Samal ajal aga sarnanevad nad moraalselt ja ideeliselt Chénier' kaasaegsete feodalismi vastu võitlejatega. Mõlemal juhul avaldub seos XVIII sajandi lõpu Prantsusmaa ajaloolise tegelikkusega.

Vaatamata revolutsioonilise klassitsismi esindajate tähelepanu koondumisele «ajaloolise maskeraadi» vaimus esitatud antiikteemadele, ei viinud antiikajast pärinevad tegelaskujud ega situatsioonid neid kaasaegsest ajaloolisest tegelikkusest kõrvale. Vastupidi, nad kajastasid selles esinevaid seaduspärasusi: klassivõitluse ja tekkinud konfliktide vahedust, kangelaslikku paatost ja elevust. Nad ümbritsesid oreooliga revolutsioonitegelasi, kuid kajastasid reaalset kangelaslikkust Prantsuse 1789.—1794. a. revolutsioonis, mis oma kodanlikule olemusele vaatamata sai alguse rahvast.

Antiikajast pärinevate tegelaskujude ja süžeede suurele osatähtsusele vaatamata oli revolutsiooniaastate kirjanike luule ja dramaturgia lähemal XVIII sajandi Prantsusmaa reaalsele elule kui nende eelkäijate looming oma aja tegelikkusele. Revolutsioonikirjanike looming oli tuhandete niitide abil seotud kaasaegse ajaloolise tegelikkusega. See oli vahetumalt ja lähemalt seotud ka rahva vabastusvõitlusega. Revolutsioonikirjanikud pöörasid rohkem tähelepanu masside tegevuse kujutamisele kui XVII—XVIII sajandi klassitsistid. Ka selles nähtuvad revolutsioonilise klassitsismi realistlikud jooned. Nii näiteks on rahvas Chénier' tragöödiates «Jean Calas» ja «Gaius Gracchus» iseseisev tegelane. Kuigi siin rahvast küllaldaselt ei näidata, kujutas teos endast siiski klassitsismi edasist sammu kirjanduse demokratiseerimise ja reaalsele elule lähendamise teel. Sellist mõju avaldas ajaloolise tegelikkuse vahendusel kirjandusele revolutsioon, milles rahvamassid etendasid tähtsat osa.

Marie Joseph Chénier (1764—1811). Marie Joseph Chénier oli revolutsioonilise klassitsismi peamisi esindajaid, Suure Prantsuse revolutsiooni silmapaistev dramaturg ja poeet. Tema elu ja loomingutee näitab ilmekalt kirjanduse aktiivset osa rahva revolutsioonilises võitluses pehkinud vana korra kogu feodaal-aristo-

kraatliku ning katoliikliku reaktsiooni vastu. Nii Chénier' luules, dramaturgias kui ka publitsistikas kõlab võimsalt feodaalorjuse vastu tõusnud suure rahuarmastava rahva revolutsiooniline kirglikkus ja õiglane viha. «Kui minu teostest võib leida viha,» kirjutas Chénier artiklis «Inkvisiitorite idee paljastamine», «siis on see tingitud asjaolust, et rõhumine kutsub esile viha igas inimeses, kes on suuteline tundma ja mõtlema. Uhke ja kirglik stiil on vabaduse sõprade stiil. Alandlik ja külm stiil on despotismi sõprade stiil. Türanniat paljastades ei saa ma kirjutada orjameelses stiilis. Häbi kirjanikule, kes oskab ainult poolenisti tõtt rääkida ja kes paljastab nördimust tekitavaid absurdsusi rahulikul toonil.» Progressiivses ajakirjanduses avaldati sageli M. J. Chénier' poliitilisi luuletusi. Tolleaegsed silmapaistvad heliloojad (Méhul, Gossec, Cherubini) lõid Chénier' sõnadele meloodiaid ja neid esitati revolutsioonilistel pidustustel ning pidulikel tseremooniatel. Chénier' näidendeid aga mängiti Pariisi ja provintsilinnade parimates teatrites. Tolleaegse revolutsioonilise ühiskonna ühisvarana tegid M. J. Chénier' teosed otsekui kaasa kogu Prantsuse revolutsiooni, peegeldades selle pinevust ja tormilisi pulsilööke, dramaatilisust ja hämmastavat võimsust, laiahaardelisi sündmusi ning osutasid omakorda suurt revolutsioneerivat mõju ühiskondlikule teadvusele. Chénier ei võtnud tol ajal võitlusest osa mitte üksnes kui dramaturg ja poeet, vaid ka poliitikategelasena. Ta oli Jakobiinide ja Kordeljeede Klubi ning Sotsiaalse Ringi liige, Rahvuskonvendi saadik, paljude publitsistlike artiklite autor, silmapaistev kõnemees. Ta võitles kirglikult ja veendunult oma rahva suveräänsuse ning rahvusliku sõltumatuse eest. M. J. Chénier' loodud revolutsiooniliste laulude ja hümnidega huulil ründas prantsuse rahvas rojaliste ning intervente. Eriti populaarne oli «Marseljeesi» väärikas võistleja, heroiline **«Lahkumislaul»** («Le Chant du départ», 1794). Chénier' patriotismis puudub rahvuslik ja rassiline piiratus. Ta austab sügavalt teisi rahvaid, protesteerib vihaselt neegrite orjuse ja koloniaalikke vastu.

Oma poliitilises ja kirjanduslikus tegevuses jätkas M. J. Chénier valgustajate ideoloogilisi ja kirjanduslikke, samuti aga ka XVII sajandi kirjanduse parimaid traditsioone. Ta astus välja feodaal-aristokraatliku reaktsiooni, katoliku usu, Vatikani ja agressiivsete sõdade vastu. M. J. Chénier pooldas teooriat, mille kohaselt inimühiskond liigub vääramatult ja igavesti progressi poole. Tema filosoofilisi vaateid iseloomustab XVIII sajandi prantsuse materialistidelt pärinevate materialistlike joonte ülekaal, vaenulik suhtumine idealismi ja usufanaatikute vaimupimedusse. Ta oli võitlev humanist ja revolutsioonilise Prantsusmaa patrioot, kelle väljaastumised olid suunatud interventide ja sisemiste reaktsioonijõudude vastu.

M. J. Chénier' ühiskondlik-poliitilise ja kirjandusliku tegevuse

Tihe side rahva revolutsiooniliste jõududega avaldus kõige selgemini loomingu esimesel perioodil (septembrini 1792), kui ilmusid tema tragöödiad **«Charles IX»** (1789), **«Henry VIII»** (1791), **«Jean Calas»** (1791), **«Gaius Gracchus»** (1792), luuletused **«Ood Rahvuskogule», «14. juuli laul», «Hümn võrdsusele», «Châteauvieux' marss»** jt.

«Oodis Rahvuskogule», hümnis «14. juuli laul» ja teistes luuletustes kutsub Chénier suveräänset rahvast üles võitlema oma õiguste eest, «kroonitud röövlite», kõrgete aukandjate ja kirikumeeste vastu. Ta ülistab «võitjate kangelastegusid», kes võtsid osa Bastille' vallutamisest ja 1789. a. oktoobrisündmustest, «püha vabadust», mis hävitas vana korra «lugematud kuritarvitused», kui «kurjakuulutavad türannid» ja «alatud ministrid rikkusid orjastatud prantslaste õigusi». Poeet väljendas kirglikku soovi, et «seaduste mõistus» rajaks «vaimustatud universumile» vaatamiseks «uue vabaduseriigi». Ta kiidab soojalt heaks «geeniuse laste», kolmanda seisuse tegevuse, kes kaitseb «rahva huve»:

Nüüd rahvas oma vapraid poegi ülistab,
sest nende mõistus tõrvikuna loidab,
ta öiseid varje alistab
ja uue päeva läidab.

Poeet rõõmustab «õiglase viha võidukäigu» üle, mis «üldrahvaliku ülevuse surematu säraga» pühib minema feodaalorjuse ja eesõigused, hajutab harimatuse ja eelarvamuste pimeduse:

Las vajub minevikku vana ühiskond!
Kao, ebavõrdsus, mis türanni toidab!
Kao, vana haige riigikord!
Las uus ja helge võidab!

Chénier kutsub üles prantsuse rahvast, kes «... on aastasadu õigusetult ja näljas elanud», mitte laskma end võitudest ahvatleda ning tegutsema julgelt ning otsustavalt:

Nüüd julgemini, kodanikud! Kätte relv!
Meil tuleb maha pesta vana häbi.
Sest lõpeb sünge orjatalv
vaid meie endi läbi.

Tragöödia **«Charles IX ehk Pärtliöö»** («Charles IX ou La Saint-Barthélemy») käsitleb prantsuse klassitsismi 200-aastase ajaloo jooksul esimest korda äärmise poliitilise ägeduse ja kunstilise jõugu rahvuslikku ajalugu. Oma poliitiliselt aktuaalse süžeega paljastas tragöödia valgustusliku humanismi ja revolutsioonilise patriotismi positsioonidelt monarhiat, õukonnaaristokraatiat ja kiriku fanatismi kui suurimat rahvuslikku õnnetust niihästi feodaalses minevikus kui ka kaasaegses Prantsuse tegelikkuses. Kirjaniku kaasaegsed võrdlesid põhjendatult Charles IX õukonna

vandenõu hugenottide vastu Louis XVI õukonna intriigidega üles tõusnud prantsuse rahva vastu, Charles IX-ndat ennast Louis XVI-ndaga, Katariina di Medicit Marie Antoinette'iga, L' Hôpitali Neckeriga.

Tragöödia «Charles IX» esietendus, mis toimus novembris 1789 Rahvusteatris, oli suursündmuseks kirjandus- ja teatrielus ning revolutsiooni poliitilisel areenil. See oli ka meeldejääv lehekülg klassivõitluses. Näidend võeti revolutsioonilise üldsuse ja ajakirjanduse poolt vaimustusega vastu. Ta kutsus esile väljapaistvate revolutsioonitegelaste kiituse ja Pariisi äärelinnade lihtrahva tunnustuse. Samal ajal tekitas näidend viha «suurilmapööblis» — õukondlastes, kirikumeestes, osas suurkodanlusest, reaktsioonilises kriitikas ja Louis XVI pooldajates.

Tragöödia **«Jean Calas»**, mille süžee põhines kuulsal «Calase kohtuasjal» 1763.—1765. a., paljastas usufanatismi ja kohtuomavoli XVIII sajandi Prantsusmaal.

Tragöödias **«Gaius Gracchus»** propageeris Chénier Rooma ajaloo (II sajand e. m. a.) sündmuste varal vabariiklikke põhimõtteid, rahvavalitsuse ja sotsiaalse võrdsuse ideed, kaitstes kolmanda seisuse vaeseimate kihtide huve.

Ehkki jakobiinide diktatuuri, eriti aga termidoorlaste reaktsiooni ja direktooriumi ajal kaldus Chénier oma loomingus paremale, oli ka tema hilisem looming progressiivne. See võitles feodaal-aristokraatliku ja katoliikliku reaktsiooni vastu, Napoleoni valitsuse ja kodanliku ühiskonna saabuva argipäeva vastu. M. J. Chénier' pärand ei kaotanud aktuaalsust ka hilisemate, XIX ja XX sajandite revolutsiooniliste liikumiste perioodiks. 1830. ja 1848. a. revolutsiooni, samuti ka 1871. a. Pariisi Kommuuni ajal tundis progressiivne üldsus selle vastu elavat huvi. F. Engelsi sõnade järgi sai M. J. Chénier' «Lahkumislaul» mais-juunis 1848 ülestõusnud Pariisi tööliste hümniks.*

M. J. Chénier' loomingut kui ühiskondliku sisuga ja ideoloogiliselt väärtuslikku kirjandust hindas kõrgelt G. Plehhanov, kes kasutas seda võitluses «puhta kunsti» reaktsiooniliste dekadentlike teooriate vastu.

Eesrindlikud inimesed Venemaal (Radištšev, dekabristid, Gribojedov, Puškin jt.) tundsid sügavat huvi ja austust Prantsuse 1789.—1794. a. kodanliku revolutsiooni ajastu kultuuri, muuhulgas ka M. J. Chénier' loomingu vastu.

Lebrun-Pindare (1729—1807). Prantsuse revolutsiooni silmapaistvate poeetide hulka kuulub ka Ponce Denis Écouchard Lebrun, keda hüüti Lebrun-Pindare'iks. Kirjanik sündis Pariisis 11. augustil 1729. Tema looming kujutab endast üleminekut, otsekui ühendavat lüli revolutsioonieelse valgustuskirjanduse ja revolutsiooniaastate kirjanduse vahel.

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 5, lk. 501—502.

Enne revolutsiooni oli Lebrun väljapaistev valgustuskirjanik, kes arendas loominguliselt edasi Malherbe'i ja Jean-Baptiste Rousseau klassitsistliku luule traditsioone. Ta töötas välja vähemad luulevormid, nagu oodi, epigrammi, läkituse, eleegia. Satiirilistes teostes «W a s p r i e» ja «P a r n a s s i v a l v e d», mis ühtisid reaktsioonilise aristokraatliku ja katoliikliku kirjanduse vastu, seisab ta küllaltki lähedal Voltaire'i koolkonnale. Koos Voltaire'iga võitleb ta reaktsiooniliste kriitikute, eriti aga kurikuulsa Fréroni, valgustajate vihase jälitaja vastu. Lebruni filosoofilised poeemid «L o o d u s» ja «A a s t a a j a d» on tihedalt seotud XVIII sajandi prantsuse materialismiga ja Buffoni loodusteaduslike vaadetega. XVIII sajandil said laialdaselt tuntuks tema «O o d B u f f o n i l e», «O o d B u f f o n i l a i m a j a t e v a s t u», «O o d V o l t a i r e'l e», eriti aga «O o d L i s s a b o n i l o o d u s õ n n e t u s e s t» ja «O o d m a a v ä r i s e m i s e p õ h j u s t e s t j a n o o r e R a c i n e'i s u r m a s t». Viimased kaks kajastasid kohutavat loodusõnnetust: 1755. a. maavärisemist ja üleujutusi, mis purustasid Portugali pealinna ja hävitasid enamiku linna elanikest. Teine ood viisistati. Seda hindas kõrgelt Buffon, väljapaistev prantsuse teadlane, looduseuurija ja filosoof, kelle nime tekstis mainitakse.

Paljud Lebruni oodid olid teravikuga suunatud «vana režiimi» vastu, kirjeldades Prantsuse riigi üha süvenevat langust, paljastades õukonda ja privilegeeritud seisusi, nende kiskjalikkust, ebamoraalsust ja militaristlikku poliitikat ning väljendades humanistlikke valgustuslikke unistusi õnnest ja rahvaste õitsengust. Sellised on näiteks tema oodid «P r a n t s u s e m o n a r h i a l a n g u s e s t L o u i s XV v a l i t s u s e t e i s e l p o o l e l», «P r a n t s l a s t e l e», «R a h u s t», «L u k s u s e v a s t u» jt.

Lebruni filosoofilised oodid «Ö ö», «S e l l e s t, e t l o o d u s e u u r i m i n e o n t ä h t s a m i s e g i a n t i i k a j a s t u u u r i m i s e s t» ja teised propageerivad XVIII sajandi prantsuse materialismi.

Feodalismivastase suunitlusega olid ka Lebruni epistlid, näiteks «H e a s t j a h a l v a s t n a l j a s t», «E p i s t e l h ä r r a C a l o n n e'i l e t e m a m i n i s t r i k s j a f i n a n t s a s j a d e p e a k o n t r o l ö r i k s m ä ä r a m i s e p u h u l» jt.

Valgustusideoloogia avaldub ka Lebruni eleegiates, näiteks luuletuses «N e m e s i s e l e».

Lebrunile kuulub samuti hulk meisterlikke ja mürgiseid epigramme, mille satiiriga ta andis valusaid hoope õukonnale ning aristokraatiale. Epigrammid ilmusid kogumikus «Käpalöök ehk Antikassike» (1763).

Seoses revolutsiooniliste sündmustega tugevneb märgatavalt Lebruni feodalismivastasus, poeet saab revolutsioonilaulikuks. 1787. a. avaldati tema «A r u t l u s v ä r s s i d e s n o t a a b l i t e k o k k u t u l e k u k o h t a», 1795. a. «V a b a r i i k l i k u d o o d i d p r a n t s u s e r a h v a l e». «H ü m n i s p r a n t s u s e r a h v a l e»

ülistab ta revolutsioonilisi uuendusi Prantsusmaal ning paljastab feodaalset reaktsiooni, absolutistlike monarhide isevalitsust, Louis XVI türanniat ja salakavalust ning Marie Antoinette'i «iha rahva vere järele». Tähelepanuväärsed on tema teosed, mis ülistavad Prantsuse revolutsiooniliste vägede kangelastegu lahingus Fleurusi all ja ood «L a e v a l e «L e V e n g e u r»». Laev uputati võitluses Inglise laevastikuga.

Termidoorlaste reaktsiooni ja Direktooriumi ajal kaldub Lebrun tunduvalt paremale. Ta kirjutab luuletuse «Ü h e f i l a n t r o o b i l a u l a n a r h i a k o l e d u s t e a j a l» ja teisi luuletusi, millest õhkub termidoorlust. Kuid erinevalt paljudest kirjanikest ja kunstitegelastest olid Lebruni termidoorlikud seisukohad mööduvad ning ettevaatlikud. Lebrun järgis nagu M. J. Chénier'gi paljuski revolutsioonilisi traditsioone.

1795. a. valiti Lebrun Prantsuse Instituudi (Prantsuse Akadeemia) liikmeks.

Vastuolulist suhtumist ilmutas Lebrun ka Napoleoni valitsusse. Ta suhtus pooldavalt Napoleoni poliitika feodalismivastasusse ja patriootlikkusse. Oma luuletustes «Rahvuslik ood Inglismaa vastu», «Olympose toostid» ja «Vabariigi peo laul» paljastas ta feodaal-monarhistlikku koalitsiooni kuuluvaid riike, eriti Inglismaad, ülistades Napoleoni kui Prantsusmaa välisvaenlaste vastu võitlejat. Samal ajal mõistis Lebrun hukka Napoleoni despotismi ja ainuvalitsust, tema demokraatiavastast sisepoliitikat.

Hoolimata sellest hindas Napoleon väga Lebruni luulet. Ta autasustas poeeti Auleegioni ordeniga, andis talle arvukaid rahalisi toetusi ja suure eluaegse pensioni.

Lebrun suri Pariisis 2. septembril 1807.

Lebruni luulet hindasid Radištšev, dekabristid ja Puškin.

Rouget de Lisle (1760—1836). Poeet ja helilooja Claude Joseph Rouget de Lisle, ohvitser, elukutseline sõjamees, alustas kirjanduslikku tegevust samuti enne revolutsiooni. Oma loomingu varasemal perioodil (1775—1788) kirjutas ta Parny stiilis epikuurilisi ja vabamõttelisi luuletusi. Rouget de Lisle'i luule seos renessansiajastu kirjandusega on iseloomulik ka tema teistele selle perioodi teostele, novellile värssides «K ü r e e j a k i r i k u t e e n e r» ja Torquato Tasso eepilise poeemi «Vabastatud Jeruusalemm» motiividel kirjutatud ajaloolisele romansile «T o m j a L u c i e».

Revolutsiooniaastail lõi Rouget de Lisle enamiku oma ühiskondliku sisuga luuletusi. Tema loomingu tippsaavutuseks on **«Marseljees»**. Poeet kirjutas selle, viibides oma väeosaga piiriäärses Strasbourg'i linnas, mida otseselt ähvardas välismaalaste sissetung. «Marseljees» on kirjutatud loomingupuhangus ööl vastu 26. aprilli 1792, sõja eelõhtul Austria ja Preisimaaga. Rouget de Lisle on nii «Marseljeesi» teksti kui ka muusika autor. See heroiline luuletus oli algul Reini armee marss ja Marseille'i föderaatide, s. t. rindele saadetavate vabatahtlike rännakulaul. Nii sisult kui ka poeetiliselt ja muusikaliselt vormilt väljendas «Marseljees» kõige kontsentreeritumalt ja iseloomulikumalt seda tohutut patriootlikku vaimustust, kodanikutunnet ja eneseohverdamist, mida tol perioodil tundis kogu prantsuse rahvas, kes oma rinnaga asus kaitsma revolutsiooni saavutusi välismaiste anastajate ja sisemiste vaenlaste vastu. «Marseljeesi» ideeline suunitlus ja poeetiliste kujundite süsteem on väga lähedased Jakobiinide Klubi patriootlikele üleskutsetele, tolle ajastu avalikele kõnedele, revolutsioonilisele publitsistikale. Peagi muutus «Marseljees» kõige armastatumaks rahvalikuks revolutsiooniliseks massilauluks, hiljem aga Prantsuse vabariigi hümniks.

Ent Rouget de Lisle ei olnud vaid «ühe öö geenius». «Marseljeesi» kõrval pakuvad suurt huvi ka tema revolutsioonilis-patriootlikud luuletused, kirjutatud epistlite, hümnide või heroiliste revolutsioonilaulude žanris: «E p i s t e l C a u m a r t i n i l e», ««L e V e n g e u r i» k a n g e l a s e d», «H ü m n v a b a d u s e l e», «R o l a n d R o n c e s v a l l e s'i m ä e k u r u s» jt. Neis puudutatakse selliseid probleeme nagu rahva lootuste täitmine ühiskonnaelus ja feodaalse reaktsiooni paljastamine. Neid iseloomustavad lüürilise ja dramaatilise ühinemine, «dramatiseerimise» tendents lüürilises luules, keskaegse kirjanduse kangelaslike ja patriootlike elementide (nagu nad esinesid näiteks Roland'ist loodud rahvalauludes ja Sédaine'i «Wilhelm Tellis») kasutamine uutes tingimustes ning sentimentalismi mõjustused.

Rouget de Lisle'i filosoofilisele lüürikale (näiteks hümn «I n i m e n e o n t ä n u l i k J u m a l u s e l e», «H ü m n M õ i s t u s e l e» jt.) on omane materialistlik looduse ja inimese käsitelu. Selles avalduvad Spinoza ja XVIII sajandi prantsuse materialistide mõju ning filosoofilise problemaatika ja türanniavastase võitluse motiivide seostumine.

Nii termidoorlaste reaktsiooni, Direktooriumi, Konsulaadi kui ka Impeeriumi ajal säilitas Rouget de Lisle oma progressiivse positsiooni ja sattus termidoorlaste ning Napoleon I tagakiusamise alla.

Oma elu- ja loomingutee viimasel perioodil (1815—1836) oli Rouget de Lisle Saint-Simoni ning teiste utopistlike sotsialistide mõju all. Ta suhtus sümpaatiaga algavasse proletaarsesse liikumisse, mida tõendab ka tema «Laul tööstustöölistest». Seepärast võib Rouget de Lisle'i loomingut vaadelda kui üleminekuetappi Prantsuse suure revolutsiooni kirjanduselt XIX sajandi progressiivsele poliitilisele luulele.

André Chénier (1762—1794). Diametraalselt vastupidises suunas arenes Prantsuse suure revolutsiooni teine silmapaistev kirjanik, revolutsioonilise dramaturgi ja poeedi vend, André Chénier. Tema elu ja loominguline tee kajastab selgelt progressiivsete ja reaktsiooniliste suundade võitlust Prantsuse suure revolutsiooni aegses kirjanduses, annab tunnistust sügavatest vastu-

oludest valgustajate ideoloogias, mille mõju all see andekas poeet ja publitsist areneb.

Oma varases loomingus (kuni 1787) väljendab André Chénier poeetilises vormis valgustuslikku humanismi ja vabamõttelisust. Tema filosoofilisel lüürikal ja didaktilisel luulel on progressiivne iseloom, neis väljendatakse XVIII sajandi prantsuse materialistide ideid, otsitakse täiusliku ja harmooniliselt arenenud inimisiksuse ideaali. Sellised on tema eleegiad, idüllid, orjusevastased luuletused, tema lõpetamata poeemid «Kujutlus», «Hermes», «Ameerika», «Ebausk» ja teised teosed.

Revolutsiooniaastail asus André Chénier erakordselt keerukal ja vastuolulisel positsioonil, mis väljendus tema tegevuses publitsistina ja poliitikuna ning tema poliitilises lüürikas revolutsiooni eelõhtul ja selle käigus (1787—1794).

André Chénier' poliitilisi luuletusi, mida ta kirjutas revolutsiooni eel ja selle ajal, iseloomustab progressiivsus ja vabaduse-armastus. Neis tervitas poeet Bastille' langemist ja uue ajastu saabumist, andis purustavaid hoope feodaal-kiriklikule reaktsioonile, ülistas feodaalorjuse vastu tõusnud rahva kangelastegu. Sellised on näiteks tema luuletused «Vabadus», «Hümn Prantsusmaale», «Vandetõotus pallimängusaalis» jt. Pärast 21.—24. juuni 1791 sündmusi (Louis XVI põgenemist Varennes'i) ilmutas André Chénier aga ebajärjekindlust, astudes välja revolutsiooni edasise arengu vastu. Tema maailmavaade ja looming nihkus järsult paremale. Ta ühines Pariisi linnapea Bailly, vendade Lameth'ide, Barnave'i, keemiku Lavoisier' ja teiste föjaanidega, kes ägedalt võitlesid vabariigi kehtestamise vastu Prantsusmaal, püüdes säilitada Louis XVI elu, samal ajal kui rahvas, kogu revolutsiooniline Prantsusmaa nõudis tema hukkamist. André Chénier poliitiliseks ideaaliks oli mõõdukus, konstitutsiooniline monarhia. André Chénier ei astunud välja üksnes jakobiinide, vaid ka palju mõõdukama partei, nimelt žirondiinide vastu. Hiljem, 1793. a., pühkis revolutsioon žirondiinid teelt, kuid 1792. a. jagasid žirondiinid paljudes küsimustes jakobiinide seisukohti, pooldades vabariiki ja kritiseerides monarhiat. André Chénier võitles revolutsiooni rahvalike liikumapanevate jõudude vastu, selle plebeilike tugede vastu. Ta nõudis Jakobiinide Klubi ja selle provintsifiliaalide likvideerimist eelkõige seepärast, et jakobiinid olid seotud rahvaga. Föjaanide ja rojalistide ideoloogiat ei väljendanud mitte ainult André Chénier' publitsistika, vaid ka tema poliitilised luuletused alates 1791. a. keskpaigast («Hümn Châteauvieux' rügemendi mässulistest šveitslastest», «Noor naisvang», «Ood Charlotte Corday'le», «Saint-Lazare'i vanglas kirjutatud jambid» jt.). Neis luuletustes avaldus poeedi vaenulikkus revolutsiooni tõusu ja rahva vabastusvõitluse vastu. André Chénier' valgustuslikust humanismist ja subjektiivselt õilsatest ajenditest

hoolimata omandas tema poliitiline tegevus, ideoloogia ja kirjanduslik looming neis tingimustes objektiivselt reaktsioonilise iseloomu ja kujutas endast suurt hädaohtu revolutsioonilisele Prantsusmaale. Sellel «puhtal», abstraktsel «vabadusel», mida kaitses André Chénier, oli tegelikult sügavalt reaktsiooniline tähendus. Tolleaegsetes konkreetsetes ajaloolistes tingimustes tähendas see prantsuse rahvale, kes tänu revolutsioonile oli vabanenud feodalismi ahelaist, uut orjastamist. Oma vaadete ja seisukohtade omapärale vaatamata astus André Chénier välja koos pesuehtsate kontrrevolutsionääridega. Tema tegevusele aplodeeris kogu sisemine ja väline kontrrevolutsioon, mitte ainult föjaanid, vaid ka rojalistid, samuti aga ka emigrandid ja Euroopa riikide kontrrevolutsioonilise feodaalse koalitsiooni tegelased.

Üldiselt seisis André Chénier valgustuslike traditsioonide positsioonil. Kuid revolutsioonieelsete valgustajate — Montesquieu, Voltaire'i, Diderot' ja teiste pärandist tegi ta jakobiinidega võrreldes täiesti vastupidiseid järeldusi. Siin kohtame suurt ja keerukat probleemi, kuidas revolutsiooniperioodi ägeda poliitilise ja klassivõitluse tingimustes võis valgustajate ideid erinevalt tõlgendada ning edasi arendada. Erinevad parteid ja sotsiaalsed rühmitused tõlgendasid valgustajate pärandit omamoodi, vastavalt oma klassi huvidele, eesmärkidele, sümpaatiatele, antipaatiatele. Progressiivse leeri tegelased suhtusid valgustusaja pärandisse loominguliselt. Nad tegid sellest õigeid, revolutsioonilisi järeldusi, heites kõrvale kõik vananenu, kõik selle, mis ei vastanud uutele oludele. Nad arendasid valgustajate pärandit edasi, tegid sellest feodalismivastase revolutsioonilise võitluse vaheda relva. Sootuks teisiti toimisid mõõdukad ja avalikult reaktsioonilised parteid. Nad kasutasid valgustajate ideelist pärandit oma demokraatiavastaste eesmärkide ja ülesannete teoreetiliseks põhjendamiseks, võitluseks revolutsiooni edasise süvenemise vastu või kõige vana taastamiseks. Seepärast teisenes valgustusteooria oma ideaalide ellurakendamisel, valgustajate teooria kasutuselevõtmisel revolutsioonilises praktikas, see mõtestati ümber. Tegelikust elust lähtudes tehti sellesse teooriasse olulisi parandusi. Suure Prantsuse revolutsiooni progressiivsed ühiskondlikud vaated arenesid valgustuslike traditsioonide põhjal. Samal ajal aga kujutasid nad revolutsioonieelse valgustusega võrreldes uut kvaliteeti, selle kõrgemat ja senini alles põhjalikult uurimata etappi.

André Chénier' poliitiline kreedo, mille kujunemist mõjustasid valgustajate vaated, oli täiesti vastupidine jakobiinide maailmavaatele, kellele valgustusideoloogia oli peamiseks, seejuures aga vastavalt ajaloolistele tingimustele õigesti mõistetud teoreetiliseks allikaks.

1794. a. kevadel André Chénier arreteeriti ja sama aasta juuli lõpul giljotineeriti. Ta hukati kui föjaan ja rojalist, kui vabariigi, jakobiinide diktatuuri ja revolutsioonilise rahva põhimõtteline

ning veendunud vastane. Temale esitatud süüdistused ja Revolutsioonilise Tribunali otsus põhinesid täpsetel, kindlatel ning üldtuntud seikadel, mida ta ise ei eitanud. Paljudes oma poliitilistelt tendentslikes luuletustes ja andekalt kirjutatud temperamentsetes publitsistlikes artiklites väljendas A. Chénier avalikult, otseselt ja raevukalt oma kirglikku, taltsutamatut viha revolutsioonilise tegelikkuse ja progressi vastu, selle suure ajaloolise pöörde vastu, mida parajasti teostas prantsuse rahvas.

André Chénier' kunstiline meetod on üsnagi komplitseeritud ja kujutab endast klassitsistlike ning vararomantiliste tendentside ühtsust.

Romantikud, nende hulgas ka Victor Hugo, suhtusid suure huvi ja sümpaatiaga André Chénier isikusse ning loomingusse. See huvi seletub nii kirjaniku traagilise saatuse kui ka tema värside kunstilise vormi täiuslikkusega, tema luule novaatorlusega — kõik see tegi André Chénier'st romantismi omalaadse eelkäija.

SAKSA KIRJANDUS

SISSEJUHATUS

Majanduslik ja ühiskondlik-poliitiline olukord Saksamaal XVIII sajandil. XVIII sajandil oli Saksamaa mahajäänud feodaalriik, kus kapitalism arenes pikkamööda. Kolmekümneaastane sõda (1618—1648) tõi saksa rahvale loendamatuid hädasid ja kannatusi ning viis riigi katastroofini. Sõja, nälja, epideemia jne. tõttu jäid paljud provintsid inimtühjaks, eriti maa lääne- ja kirdeosas, kõvasti vähenes tööstustoodang, mandusid kauplemine ja põlluharimine.

1648. a. Vestfaali rahulepingu järgi nimetati Saksamaad endiselt Saksa Rahvuse Pühaks Rooma Keisririigiks (Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation). Valitsuse eesotsas oli keiser Austria Habsburgide dünastiast, ent tema mõju maa majandusele ning poliitikale oli tühine. Täielik võim kuulus vürstidele ja kirikumagnaatidele.

XVIII sajandi Saksamaal ei olnud rahvuslikku ega poliitilist ühtsust. See oli konglomeraat, mille moodustas 300 suuremat ning vähemat vürstiriiki, vabalinna ja rüütlivaldust. Kõik need olid omavahel väga nõrgalt seotud ning ajasid iseseisvat poliitikat. Igal sellisel sõltumatul «riigil» oli õigus oma seadusi anda, raha müntida, tollimaksu võtta, oma äranägemise järgi alamaid valitseda jne. Jaotumine absolutistlikeks kääbusriikideks oli peamine takistus maa ühendamiseks ja majanduse arenguks, võitlus killustatusega oli ajastu eesrindlike jõudude tähtsaim ülesanne.

XVIII sajandi Saksamaal valitsesid pärisorjuslikud suhted. Talupoegade feodaalne ekspluateerimine, mille üheks vormiks oli teoorjus, süvenes pärast Kolmekümneaastast sõda veelgi. Eriti julmalt kurnati talupoegi maa ida- ning kirdeosas, Preisimaal. Sealsed mõisnikud, nn. junkrud, ajasid talupojad nende hingemaalt minema, tegid neist sulased ja rajasid endile suured teoorjusel põhinevad mõisad.

Pärisorjus avaldus selgesti ka sotsiaal-õiguslikus sfääris. Rahvas oli õigusteta, vürstid aga kõikvõimsad. Nad võisid ilma kohtuta alamatega arveid õiendada, neid alandada, teistele maadele soldatiks müüa. Häbiväärne kauplemine inimestega oli Saksamaal tavaline nähtus.

Nii suured kui väikesed valitsejad kasutasid oma ainuõigust likku positsiooni ega tunnustanud mingeid moraalitõkkeid. Aristokraatlik upsakus ja viimse piirini läinud moraalilõtvus olid saksa feodaali iseloomulikud jooned, mida on korduvalt kajastanud valgustusaja kirjandus.

Feodaalkorra valvel oli ka kirik, kes jutlustas vürstivõimu jumalikku päritolu, sisendas rahvale vältimatut alistumist maksvale korrale, astus välja ükskõik missuguse vabama mõtte vastu. Sellepärast omandaski protest sotsiaalse rõhumise vastu Saksamaal sageli religioosse värvingu. Võitlus vabaduse eest kandus tihti üle usulisele pinnale, kirikuideoloogia vastu, mis õigustas inimese majanduslikku ning vaimset orjastamist.

Hoolimata väga ebasoodsatest oludest arenesid Saksamaal siiski tootlikud jõud. Tuli juurde manufaktuure, pikkamööda elavnesid kaubandus ja majandus. See kõik andis tõuke kirjanduse ning eesrindlike ühiskonnajõudude arenguks.

Ent erinevalt prantsuse kodanlusest olid saksa pürjelid siiski majanduslikult võimetud ja selletõttu ka poliitikas arglikud. Tavaliselt teenindasid nad vürstide õukondi ning sõjaväge. Sellest tulenes nende orjameelsus, mis eriti sajandi esimesel poolel avaldus kodanlusele iseloomulikus truualamlikkuses.

Vabadusliikumine oli Saksamaal väga nõrk. Tõsi küll, aegajalt leidsid aset talupoegade rahutused, «korratused» linnades, kuid need olid kohaliku tähtsusega, organiseerimata, erilist edu neil polnud. Üldiselt aga oli elu riigis staatiline, puudus revolutsiooniline klass, kes oleks juhtinud võitlust poliitilise ning sotsiaalse vabaduse eest.

Kui saksa kodanlus, nagu ütles Engels, «oleks ühinenud rahvaga», oleks ta võinud «kukutada vana võimu ja impeeriumi ümber muuta», kuid «tal ei olnud kunagi seda energiat, kunagi ei taotlenud ta niisugust mehisust». Samuti «olid rahva seas levinud orjameelsus ja armetult madal kaubitsemise vaim». «Kõik kõdunes, lagunes, oli valmis kokku varisema,» järeldab Engels, iseloomustades olukorda Saksamaal XVIII sajandil, «ja polnud võimalik isegi loota muutust paremusele, sest rahval ei olnud jõudu selleks, et kõrvaldada iganenud institutsioonide kõdunevat laipa.»*

Saksa valgustus, tema ülesanded ja ajaloolised piirid. Sellest kõigest hoolimata kujundas tõus majanduselus ja «üldine rahulolematus» (Engels) soodsa pinna valgustusideoloogia arenemiseks. Saksa valgustus oli küll vähem revolutsiooniline kui Prantsusmaal, kuid selle feodalismivastasus oli väljaspool kahtlust. Sõna jõule ja moraalieeskujule toetudes püüdsid saksa valgustajad ühiskonda mõistuse alusel ümber kujundada, ühiskonnasuhted inimese loomulike õigustega vastavusse viia.

* К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, Москва 1957, lk. 491.

Saksa valgustuskirjanikud kritiseerisid feodaalühiskonda, nendest kõige radikaalsemad (Lessing, «tormi ja tungi» esindajad) leidsid puudusi isegi saksa kodanluses, taunisid tema poliitilist passiivsust ning lipitsemist ebaõiglase võimu ees. Nad püstitasid endale ülesande tõsta rahva ühiskondlikku iseteadvust, muuta arg ning inertne kodanlane oma vabaduse vankumatuks kaitsjaks. Eesrindlikud saksa valgustajad (Lessing, Wieland, Goethe, Schiller jt.) võitlesid riigi ühtsuse eest, astusid välja «kohaliku natsionalismi» vastu, mis oli löönud õitsele paljudes Saksa «riikides» ja millega õigustati rahvuse killustatust. Nad kuulutasid endid kosmopoliitideks (maailmakodanikeks). Tükeldatud Saksamaa tingimustes mängis kosmopolitism ajalooliselt positiivset osa. See aitas kaasa rahvuse ühendamisele humanistlikel printsiipidel, püüdis üle saada rahvuslikust isoleeritusest käämbulikes vürstiriikides. Saksa valgustajad kritiseerisid religioosset fanatismi ja kaitsesid südametunnistusevabadust. Väljaastumised usulise sallimatuse vastu ei seostunud küll ateismi kuulutamisega, kuid neil oli siiski progressiivne tähtsus, sest nende eesmärgiks oli inimese vabastamine kiriku eestkoste alt.

Kodanlikus kirjandusteaduses kitsendatakse teadlikult valgustuse piire. Sellesse liikumisse arvatakse tavaliselt ainult XVIII sajandi esimese poole kirjanikud, kes olid peamiselt ratsionalistlikel positsioonidel (Gottsched, Gellert, Mendelssohn, Nicolai jt.). Torm ja tung, Goethe, Schiller, mõnikord isegi Lessing jäetakse valgustusest välja. Nende loomingupalangut seletatakse sellega, et nende tegevus oli seotud «tundekultuuriga», irratsionalismiga jne. Niimoodi püüab kodanlik teadus rõhutada mõistuse viljatust, madaldada tema osa ühiskonna elus ning kunstis.

Valgustuse mõiste määratlemisel kasutab kodanlik kirjandusteadus ainult filosoofia ning esteetika kriteeriume, mis on aga põhimõtteliselt väär. Valgustus ei ole vaid kitsalt filosoofiline ja esteetiline nähtus, sel on ka sügavalt ideoloogiline, feodalismivastane suunitlus. See on väga erinevate filosoofiliste otsingute ning kunstimeetodiga kirjanike loomingu ideeline alus. See suund ühendab nii ratsionaliste kui ka sensualiste. Siia kuuluvad klassitsistid, realistid, sentimentalistid — kõik need, kes oma sõnaga kõigutasid feodaalsuhteid ning jaatasid valgustusideid.

Saksa valgustuse ajaloolised raamid on küllaltki avarad. Alguse saab see juba XVII sajandi viimasest veerandist. Ent esimesed saksa valgustajad (filosoofid Leibniz, Thomasius, Wolff) olid ükskõiksed kirjandusliku loomingu suhtes. Valgustuskirjandus tekkis XVIII sajandi 20-ndatel aastatel (Brockes, Gottsched, Hagedorn jt.) ja asendus romantismiga sajandi lõpul. Kuid «ülemine piir» on väga tinglik, romantismi teooriate ja romantilise kunsti laia leviku ajajärgul teevad ju aktiivset loomingulist tööd ka suurimad saksa valgustajad Herder, Goethe ja Schiller.

Saksa valgustus arenes tõusujoones. Mida tugevamaks sai

rahva ühiskondlik iseteadvus, seda suuremat sotsiaalset aktiivsust ilmutasid valgustuse ideed ja seda rohkem kätkes humanismi valgustuse ideaal. Tugevnes feodaalühiskonna kriitika. Tõsiselt muutusi elas üle ka kirjandus, mis lähenes kaasajale, elule, leidis teid tegelikkuse realistlikuks kujutamiseks, ehkki see kõik ei olnud sugugi kerge.

Kirjanduse periodiseerimine. Saksa valgustusajastu kirjanduslugu jaguneb neljaks perioodiks. Igaühele neist on iseloomulik teatud kirjanduslikud tendentsid, mis võivad ka järgmisse etappi üle minna, kuid ei ole seal enam ülekaalus. Sellepärast on väga raske üksikute perioodide vahele täpseid kronoloogilisi piire tõmmata.

E s i m e n e p e r i o o d hõlmab tinglikult ajavahemiku 20-ndatest kuni 50-ndate aastateni. Valgustuse ideaalid on sel ajal mõõdukad. Feodaalsuhteid kritiseeritakse ainult moraali valdkonnas ja sageli abstraktselt (kasutatakse antiikajaloo materjali). Loomingut läbib moraliseeriv toon. Kirjanikelt nõutakse ühiskonna teenimist, kuid seda mõistetakse lihtsustatult pahe paljastamisena ning vooruse ülistamisena. Esimese perioodi kirjanduses mängivad esimest viiulit klassitsistid (Gottsched ja tema mõttekaaslased). 40-ndatel ja eriti 50-ndatel aastatel lööb klassitsismi ülemvalitsus kõikuma. Kirjandusse tungib «tundeline» suund, mis on seotud sensualismi filosoofiaga. Tekib väikekodanlikke olusid kajastav «tundeline» komöödia. Klassitsismi külmale ratsionalismile vastandatud «tundelisuse» peamiseks kaitsjaks oli Gellert. Ka noore Lessingi looming areneb peamiselt «tundelise» olunäidendi rööpais. «Tunde kultiveerimisega» on samuti seotud anakreontikute (Hagedorn jt.) ning Wielandi luule.

T e i n e p e r i o o d — 60-ndad aastad. See on valgustusideoloogia küpsuse ja suure ühiskondliku aktiivsuse aeg. Feodaalühiskonna kriitika teravneb ja konkretiseerub. Pärisorjust ei paljastata enam ainult moraalisfääris, vaid minnakse kaugemale, puudutatakse ka poliitilisi probleeme (kritiseeritakse Preisi militarismi, kohalikku natsionalismi, vürstide omavoli jne.). Teise perioodi kõige iseloomulikumad teosed on Lessingi «Minna von Barnhelm», esimene saksa rahvuslik komöödia, ja sama autori tragöödia «Emilia Galotti», mida läbib protest feodaalse despotismi vastu. Feodaalajastu armetule tegelikkusele vastandavad valgustajad antiikse Hellase harmoonilise elu (Winckelmanni «Antiikkunsti ajalugu»).

Teisel perioodil arutatakse intensiivselt esteetikaküsimusi, luuakse realismiteooria (Lessingi «Laokoon»), heideldakse klassitsismiga, välismaiste eeskujudega. Samal ajal heidetakse kõrvale kodanlasedraama tundelisus. Tehakse katset ühendada klassitsistliku tragöödia võitlejalikke traditsioone «tundelise» kodanlasedraama tagasihoidlike saavutustega. Tuuakse esile kangelase mõiste. 60-ndate aastate kirjanduses kuulub peaosa Lessingile,

valgustusliikumise tunnustatud juhile. Tähelepanuväärsed on ka Winckelmanni, Klopstocki ja Wielandi teened.

K o l m a s p e r i o o d hõlmab peamiselt 70-ndad aastad ja 80-ndate aastate esimese poole. Selle ajastu sisuks on «tormi ja tungi» kirjanike looming ning teoreetilised otsingud. Protest feodaalühiskonna koleduste vastu omandab kolmandal etapil tormilise, emotsionaalse iseloomu. Paljastav kriitika muutub veelgi ulatuslikumaks. Näidatakse rahva sotsiaalset ja juriidilist õigusetust («monarhide» alamate müümist soldatiteks). Mõnede 70-ndate ja 80-ndate aastate kirjanike teostesse (Goethe «Götz von Berlichingen», Wielandi «Kuldpeegel» ja eriti Schubarti «Saksa Kroonika») ilmub talupoja teema.

Filosoofilis-esteetilises plaanis kuulutasid «tormlevad geeniused» looduse- ja tunnetekultust, esindasid seega aktiivset sentimentalismi. Nad astusid võitlusse inimese kujutamise ratsionalistlike printsiipide vastu ja pooldasid tegelaskuju maksimaalset individualiseerimist.

«Tormi ja tungi» peamiseks teoreetikuks oli Herder, selle liikumise kõige suuremad kirjanikud aga noor Goethe («Götz von Berlichingen», «Werther», 70-ndate ja 80-ndate aastate lüürika) ja Schiller («Röövlid», «Fiesco vandenõu Genuas», «Salakavalus ja armastus»). Kirjanduselus mängisid aktiivset osa ka Klinger, Lenz ja teised «tormlejad».

N e l j a n d a l p e r i o o d i l moodustub nn. weimari klassitsism, mida esindab peamiselt Goethe ja Schilleri küps looming. Oma ideelis-esteetilise eripära tõttu on sellele väga lähedal ka Lessingi «Naatan Tark» (1779).

Weimari klassitsismi programm kujunes välja «tormi ja tungi» liikumise kriisi tagajärjel. Pettunud «tormlejate» individualistlikus mässus, hakkasid Goethe ja Schiller tulevikulootusi siduma humanismi ning ülla inimlikkusega, otsides eeskujusid vanaaja Kreekast. Erilise tähelepanu pühendasid nad positiivse kangelase (inimliku inimese) loomisele. Säilis ka Saksa tegelikkuse kriitika, kuid see tuli esile tavaliselt kaudselt, vanaaja kreeklaste harmoonilise elu üldistamise kaudu (näiteks Schilleri antoloogilised luuletused).

Kirjanduse aspektist tähistab «weimari klassitsism» teatud määral eemaldumist «tormi ja tungi» saavutustest realismis, eemaldumist inimese konkreetse ning ajaloolise kujutamise printsiipidest, kuid saavutatakse suur tõepärasus tunnete avamisel. Saksa klassikute teostes pole «eluproosat», kogu tähelepanu on koondunud inimvaimu üllastele puhangutele ja inimtunde ideaalsetele pürgimustele. Oma kunstimeetodilt on weimari klassitsism lähedane eesrindlikule romantismile, see on ideaalide poeesia, ehkki objektiivses vormis.

Neljas periood algab 80-ndate aastate teisel poolel, Prantsuse suure revolutsiooni eelõhtul, ja lõpeb kahe suure saksa poeedi

surmaga. Tuleb muidugi arvestada ka seda, et weimari klassitsismi raamesse ei mahu Goethe ja Schilleri kogu hilisem looming. See on palju rikkam, ideederohkem ja kunstiküpsem. Ei Goethe ega Schiller pole elu lõpul pelgalt klassitsistid, kuid iseenesest mõista jäid nad valgustajateks.

20-NDATE KUNI 50-NDATE AASTATE KIRJANDUS

XVIII sajandi esimene pool on saksa valgustuskirjanduse väljakujunemise aeg. Kodanluse huvide väljendusena tekivad esimesed arglikud feodalismivastased jooned, kirjanikud püüavad kasvatada inimesi valgustuse vaimus. Selle ülesande lahendamiseks nägid nad mitut võimalust. Ühed neist valisid juba tuntud klassitsismi tee, toetusid inimese mõistusele. Teised, vastupidi, püüdsid kõigepealt mõjutada tundeid. Kirjanduse ratsionalistlikud tendentsid eelnesid sensualismile. Viimane võitis endale tunnustuse võitluses klassitsistlike traditsioonidega.

J. Ch. Gottsched (1700—1766). Esimene saksa valgustaja, kes püstitas endale ülesande luua suure kasvatusliku tähtsusega ühtset saksa kirjandust, oli Johann Christoph Gottsched. Filosoofiliste vaadete poolest oli ta tüüpiline ratsionalist. Ühiskonna pahede allikaks pidas ta inimintellekti ebatäiuslikkust. Sellepärast arvas Gottsched, et mõistuse täiustamine ja ühiskonna valgustamine on ainukesed teed üldise hüveolu saavutamiseks. Gottschedi programm oli igati vastuolus kiriku seadustega, see oli täiesti ilmalik. Nimelt selles seisneski tema programmi küllaltki oluline progressiivne joon paljudest nõrkadest kohtadest hoolimata.

Gottschedi tegevus kulges mõõduka valgustuse rööpais. Kirjanik tahtis valgustada kodanlasi, lähendada neid inimkonna kultuurivaradele, teha lõpp Saksamaa sajanditepikkuse mahajäämusega kultuuri alal, aidada kaasa kodumaa ühinemisele, luua rahvuslik saksa kunst.

Ent selle konkreetse ajaloolise ülesande lahendamiseks esitab Gottsched täiesti abstraktse ning tollele ajalooetapile sobimatu meetodi. Siin peitub kirjaniku maailmavaate sügav vasturääkivus, mis viis ta ummikusse. Kirjandust ja ühiskonda ümber muuta kavatsedes ei arvestanud Gottsched saksa rahva tegelikke esteetilisi vajadusi. Ta oli veendunud, et eksisteerivad ajaloost sõltumatu ideaalne inimmõistus, mida esindasid vanaaja kreeklased, ja ülim kunstimaitse, millele jällegi andsid klassikalise vormi antiikaja meistrid.

Võideldes saksa rahvusliku kirjanduse eest, eemaldas Gottsched seda tegelikult rahvuslikust pinnasest. Ta kutsus saksa kirjanikke üles jäljendama antiikmaailma ning prantsuse klassikuid, seega keelas ta neil läheneda Saksamaa tegelikkusele. Järelikult takistas Gottschedi esteetikateooria tema enda kavandatud programmi elluviimist.

Ometi oli esimesel perioodil (30-ndatel ja 40-ndatel aastatel) Gottschedi tegevus põhiliselt progressiivne ning viljakas. Eriti tuleb märkida tema võitlust ühtse kirjakeele eest. XVIII sajandil oli Saksamaal palju dialekte. Maa-alad olid üksteisest eraldatud poliitiliselt ja lisaks veel keelebarjääriga.

Oma keelereformiga püüdis Gottsched kaasa aidata rahvuse ühinemisele. Ta kirjutas suure populaarsuse võitnud saksa kirjakeele grammatika. On iseloomulik, et selle aluseks oli Ülem-Saksi haritud inimeste elava kõnekeele grammatika. Gottschedil läks korda murda reaktsiooniliste ringide vastuseis, mis sundis kirjakeele normina peale jäika kantseleikeelt. Ühes sellega pandi alus ka kirjanduse arenemisele, kirjanikud ei pidanud enam leppima üksnes saksa ametnike kõhetu sõnavara ja kärbunud grammatiliste konstruktsioonidega, nende käsutada olid nüüd kõik elava kõnekeele rikkused.

Samal ajal kui Gottsched reformib kirjakeelt, annab ta välja ka oma peamise teoreetilise töö **«Essee kriitilisest luulekunstist sakslastele»** («Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen», 1730). See on erinevate klassitsismi teoreetikute väljatöötatud teeside kogumik. Gottsched võttis varjamatult üle oma eelkäijate mõtted, et anda parimad saavutused saksa kirjanduse teenistusse. Oma teoreetilistelt vaadetelt on Gottsched tüüpiline klassitsist, esteetika normeerimise pooldaja. Ta usub pimesi mõistuse ning peene kunstimaitse abil leitud klassitsistlikesse reeglitesse ja võitleb selle eest, et nendest tingimusteta kinni peetaks. Gottsched karistab iga väikseimagi kõrvalekaldumise eest klassitsistlikest kaanonitest; ei ole ime, et kaasaegsed süüdistasid teda pedantsuses.

Gottsched viib äärmuseni kunstiteose klassitsistliku reglementeerimise. Ta tahab, et dramaturgid eristaksid «kõrget» ja «madalat» žanri, nõuab Boileau'st veelgi rangemalt «kolme ühtsuse» printsiipi jne. Kuigi Gottschedi esteetikareform tekkis kodanluse huvidest, kannab see siiski aadliseisusliku piiratuse pitserit. Normina esitab see ühiskonna tippude ja eelkõige kõrgaadli esteetilise maitse. Gottschedi tegevus kajastab nende kodanlike ringkondade huve, kes elasid rahulikult feodaalkorra tingimustes, parajal juhul meelitasid vürste ning õukondlasi ja kes pidasid aadlikultuuri jäljendamist väärivaks eeskujuks.

Gottsched suhtub eitavalt demokraatlikusse kunstisse ja isetegevuslikusse rahvateatrisse. Talle ei meeldi selle jämedakoelised naljad ning argipäevaelu kajastav realism. Shakespeare on talle vastuvõetamatu. «Julius Caesari» autor on tema meelest barbar, kel pole «head maitset».

Ent Gottschedi seisukohal, mis puudutab teose ülesehituse lihtsust, materjali hoolikat valikut jne., on ka teatud positiivsed kül-

jed. Oma vaadetes on ta pretensioonikate, aristokraatlike traditsioonide vastu kirjanduses, mis olid välja kujunenud juba XVIII sajandil, kuid olid teatud määral levinud veel valgustusajastul (ülespuhutud stiil, keerukas intriig, liiga komplitseeritud ning pingelised läbielamused jne.). Gottsched heidab kõrvale maneerlikkuse nii stiilis kui emotsioonides ja seisab loomulikkuse ning looduse jäljendamise poolt. Kuid ehtsa ratsionalistina lubab ta kunstisse ainult selliseid tegelikkuse nähtusi, mis vastavad «mõistuse» ning «hea maitse» nõuetele. Looming on Gottschedi arvates mõistuse akt, mida on kerge allutada loogika kontrollile. Loomingust välistab ta inspiratsiooni ja kujutlusvõime. Gottschedi arusaamise järgi ei reprodutseeri kirjanik elu, vaid täidab teatud kindlat ülesannet. «Kriitilise luulekunsti» autor kujutab tragöödia loomise protsessi endale ette niimoodi: algul mõtleb dramaturg välja mingi moraaliõpetuse, siis leiab sellele vastava faabula ja otsib ajaloost kuulsaid inimesi, kes olid sattunud analoogilistesse olukordadesse; oma tegelastele annab ta nende isikute nimed, et teha teost usutavamaks; siis jagab ta kogu materjali viieks võrdseks vaatuseks ja ehitab nad üles nii, et iga järgnev tuleneks loogiliselt eelmisest.

Väga palju tähelepanu pühendab Gottsched peategelasele, kelle saatus peab illustreerima juba varem kavandatud moraaliõpetust, tema iseloom peab esile kutsuma vaimustust ning õhutama jäljendamisele. Nagu kõik klassitsistid nii kujutas ka Gottsched endale ideaalset traagilist kuju ette ühe valitseva kire võimuses, mis avaldub juba näidendi esimeses vaatuses ja millest peetakse kõrvalekaldumatult kinni kuni lõpuni. «Kriitiline luulekunst» ei luba mingeid kangelase sisemisi vasturääkivusi.

Nendest esteetika põhiteesidest pidas Gottsched oma teostes rangelt kinni. Ta on kirjutanud kolm tragöödiat: **«Surev Cato»** («Der sterbende Cato», 1732), **«Pariisi verepulm»** («Die parisische Bluthochzeit», 1774), **«Agis»** (1745). Kõik need on mõistusepärased, didaktilised, kunstiliselt keskpärasel tasemel.

Gottschedi parim teos on «Surev Cato», mis 15 aasta jooksul anti välja 10 korda. Esimest korda saksa kirjanduses kujutati siin türanni vastu võitlejat. Nagu autor ise tunnistas, on Cato «stoilise püsivuse ja patriootilise vabadusearmastuse eeskuju». Tema iseloomu põhijooneks on, nagu seda tragöödia igati rõhutab, fanaatiline truudus vabariigi ideaalidele.

Cato võitleb Julius Caesariga. Tema sõjavägi kahaneb, kuid vabariiklasena lükkab ta tagasi Pontuse keisri Pharnakese abipakkumise, samuti ei kavatse ta pidada läbirääkimisi Caesariga, kes teeb ettepaneku jagada temaga võimu Roomas. Otsustavas lahingus saab Cato lüüa ja viskub oma mõõga otsa.

«Pariisi verepulmas» astub Gottsched välja kuningas Charles IX usufanatismi vastu, mis põhjustas lõppkokkuvõttes Pärtliöö õudused, protestantide-hugenottide massilise tapmise.

Tragöödias «Agis» kujutab autor keisrit-reformaatorit, kes on mures rahva vaesuse pärast ja püüab ellu viia maa ümberjaotamise ning võlakohustuste tühistamise seadusi. Agis saab aga lüüa võitluses jõukate spartiaatidega.

Gottsched on valgustusklassitsismi esindaja Saksamaal. Tema tragöödiad kasvatasid oma abstraktsusest hoolimata vaatajaid kõrgete kodanikuvooruste vaimus. Sealjuures aga ei tulnud autoril mõttessegi taotleda mingeid poliitilisi, seda vähem veel sotsiaalseid ümberkorraldusi. Ta lootis täielikult monarhide heale tahtele ja võttis omaks «valgustatud monarhi» idee. Ideaalsete valitsejate kujudega tahtis ta Saksa vürstidele meelde tuletada nende kohustusi alamate ees.

Klassitsismi harrastamine kajastab teatud etappi saksa kodanluse ühiskondlik-poliitilise teadvuse arengus. Oma tegevusega väljendas Gottsched kodanluse nende kihtide suhtumist, kes ei vastandanud ennast absolutismile ei sotsiaalses ega moraalses mõttes. Vastupidi, oma ideoloogi Gottschedi kaudu nad isegi meelitasid monarhe, lõid neile truualamlikke ülistusvärsse, ainult tagasihoidlikult ja abstarktses vormis tuletasid nad neile nende kohustusi meelde.

«Leipzigi diktaatori» võim lõi kõikuma siis, kui kodanlased hakkasid taipama, et nad on uus jõud ajaloos, kui nad kas või ainult moraali valdkonnas hakkasid tunnetama oma üleolekut aadlist. Saksa ühiskonna edumeelsemate inimeste teadvuses tekkisid need tendentsid juba 40-ndatel aastatel, tulemuseks oli «tundelise» kodanlasedraama sünd. Gottschedi valitsusele tuli lõpp, kui kerkis üles saksa rahvuskirjanduse loomise küsimus. See kirjandus ei pidanud rahuldama aristokraatlikku head maitset, vaid rahva esteetilisi vajadusi.

Bodmer ja Breitinger, nende esteetilised vaated. Uued ideed esteetikas rajasid endale teed pikkamööda, võitluses klassitsismi doktriiniga. 40-ndatel aastatel astusid Gottschedi vastu välja šveitsi kirjanikud Johann Jakob B o d m e r (1698—1783) ja Johann Jakob B r e i t i n g e r (1701—1776). Šveitslased ei hüljanud küll täiesti ratsionalistlikku esteetikat, kuid püüdsid siiski oma kunstiteooria loomisel toetuda sensualismi filosoofia saavutustele. Oma õpetajatena nimetasid nad Locke'i, Addisoni, prantsuse kriitikut Dubosi ja teisi filosoofe ning kriitikuid, kes pidasid tundeid tähtsaks teguriks elukogemuste omandamisel.

Vastukaaluks Gottschedi seisukohtadele avaldas Breitinger 1740. a. **«Kriitilise luulekunsti»** («Kritische Dichtkunst»), milles esitas oma vaated kunstiloomingu kohta. Kui Gottsched kuulutas loomingu põhiteguriks mõistuse, siis šveitslased rõhutasid kujutlusvõime ning fantaasia otsustavat tähtsust. Seega andsid nad loominguprotsessis väärika koha talendile, millele klassitsistid tõsist tähelepanu ei pööranud. Gottsched ei pidanud loomingus

kõige tähtsamaks andekust, vaid «hea maitse» reeglite ja normide tundmist.

Kujutlusvõime ning fantaasia, nagu arvasid Bodmer ja Breitinger, lubavad «loodust jäljendada» ja koguni uut «võimalikku maailma» luua, kirjanduslikes kujudes oivalisi kujutelmi kehastada. Seega kiitsid šveitslased heaks fantaasiarikka luule. Oma kaitse alla võtsid nad Miltoni. Tema «Kaotatud paradiisi» pidasid nad avastuseks poeesias. Nad tunnustasid ka «Tuhande ühe öö» ja paljude teiste fantastilise sisuga teoste poeetilist väärtust.

Bodmer ja Breitinger olid esimesed, kes tundsid elavat huvi keskaja kirjanduse vastu. Nad andsid välja «Vana švaabi poeesia näidised XIII sajandist» («Proben der alten schwäbischen Poesie des 13. Jahrhunderts», 1748) ja «Minnesingerite laulude kogumiku» («Sammlung von Minnesingern», 1758—1759), milles avaldati 140 poeedi luuletusi. Lõpuks, 1757. a., laskis Bodmer trükkida «Nibelungide lugulaulu» üksikud osad «Kriemhildi kättemaks» («Kriemhildens Rache») ja «Kaebelaul» («Die Klage»).

Ent Bodmeri ja Breitingeri teoorial olid ka oma varjuküljed. See õigustas eemaldumist tegelikkusest ja sulgumist ristiusulegendide fantastilisse maailma. Gottsched oli religioosse temaatika vastane. Tema looming oli abstraktsusest hoolimata ilmalik. Šveitslased kaldusid sageli kõrvale ühiskonna probleemidest. Bodmer kirjutas poeeme piibli patriarhidest (Noast ja teistest), millel ei olnud mingit sotsiaalset kõlajõudu.

Dramaturgias pole Gottschedi ja ta vastaste erinevused nii suured. Bodmeri lugemiseks mõeldud «poliitilised draamad» olid didaktikast ületüllastunud, need käsitlesid antiikajaloo ainestikku, nendes tegutsesid «kangelasliku hingega» inimesed.

Järelikult pole temaatika ning kangelase valiku mõttes Bodmeri ja Gottschedi vahel printsipiaalset erinevust. Mõlemad võtavad süžeed kaugest minevikust ja eelistavad erakordseid iseloomusid; kuid ühele ja samale eesmärgile lähenevad nad eri teid mööda — esimene fantaasia, teine mõistuse kaudu. On ju tõsi, et šveitslaste teoorias kerkib mõnikord kunsti demokratiseerimise küsimus, kuid praktiliselt olid nad oma loomingus rahvast niisama kaugel kui Gottsched. Nende orientatsioonist erakordsele, kujutlusvõimet hämmastavale isiksusele tuleneb see, et kodanlaste igapäevane elu jäi jällegi näitekirjaniku vaateväljalt eemale.

Teoreetilistes otsingutes astusid Bodmer ja Breitinger klassitsistidega võrreldes sammu edasi. Ajalooliselt oli progressiivne ka nende võitlus emotsionaalse väljendusrikkuse ning kujundlikkuse eest kirjanduses, samuti fantaasia ja kujutlusvõime kaitsmine. Nende piiratus avaldus seal, kus ilmnes Gottschedigi küündimatus: kunsti eraldatuses kaasaja tegelikkusest ning demokraatlike masside huvidest.

Šveitslased esitasid esteetilised normid, lähtudes abstraktse

inimese psühholoogiast, nad ei võtnud arvesse saksa kodanlase hinge ja teadvuse eriomadusi, mis olid tingitud klassikuuluvusest. Saksa kodanlus, vabanenud XVIII sajandi keskel majanduslikust depressioonist, järjest tugevnes ja nõudis kirjanikelt niisuguseid teoseid, mis vastaksid tema ühiskondlikele huvidele, mitte aga selliseid, mis olid kooskõlas ainult mõistuse või fantaasia abstraktsete seadustega.

40-ndate ja 50-ndate aastate valgustuskirjanduses võib täheldada uusi tendentse. Järjest enam lähenetakse kodanluse igapäevasele elule. Seda pööret võis märgata «tundelise» ning «väikekodanliku» suuna demokraatlikult meelestatud kirjanike loomingus (Gellert, noor Lessing jt.). Neid iseloomustab uudne suhtumine esteetikaküsimustesse. Oma teoreetilistes arutlustes ei lähtu nad Gottschedi «mõistuse» ja «hea maitse» seadustest, ka mitte abstraktse tunde nõuetest, nagu tegid seda šveitslased, vaid «keskseisuse» (*Mittelstand*) tegelikest esteetilistest vajadustest.

Püüe tegelikkusele tekitas uusi žanre. Ilmuvad tõsine ehk pisarkomöödia ja kodanlasetragöödia, mille olid esile kutsunud uue ajastu ideed.

Pisarkomöödia, selle teooria. Chr. F. Gellert. Pisarkomöödia esimene teoreetik ja suurimaid viljelejaid oli Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769). Ta oli kõige populaarsem kirjanik XVIII sajandi 40-ndate ja 50-ndate aastate Saksamaal. Gellert oli pastori poeg. Töötas dotsendina, hiljem retoorika, moraali ja kaunite kunstide teooria professorina Leipzigi ülikoolis. Tema loenguid kuulasid Radištšev ja Goethe. Asudes 1751. a. professorina tööle, luges ta avakõne asemel oma referaadi «Liigutava komöödia kaitseks» («Pro Comoedia Commovente»), milles ta formuleeris uue komöödiažanri peamised printsiibid. Vastupidi senisele pahe väljanaermisele peab Gellert selle peamiseks erijooneks vooruse ülistamist. Tähtsaimal kohal komöödias ei ole mitte paheline, vaid kõlbeliselt täiuslik isiksus, kelle vooruslik käitumine kutsub esile meeleliigutuse. Nagu arvab Gellert, on moraalse täiuslikkuse nägemine nauding, sest vaataja tunnetab oma lähedust kangelasega, kes on samuti kodanlaseseisusest. Sellest peaks johtuma kodanlase näitemängu suur mõju vaatajate hulkadele.

Pisarkomöödiat eraldab klassitsistlikust žanrikaaslasest ka teistsugune naer, see ei teki situatsioonikoomikast, vaid üldiselt heade inimeste eksimustest ning möödalaskmistest. Uues žanris valitseb «tagasihoidlik ning vaikne» naer, mis ei hävita tegelasi, vaid aitab neil oma vigu parandada. Pisarkomöödia poetiseerib pürjeli «eraelu», tema tagasihoidlikke rõõme ja muresid. Näidendi probleemid piirduvad väikekodanliku perekonna raamidega, ta on rajatud puhtalt moraalikonfliktile, mis mitte kunagi ei puudutanud Saksa ühiskonna sotsiaalseid vasturääkivusi. Sellise komöödia peaülesandeks on õilistada kodanlase moraaliväärtusi.

Gellert kirjutas palju pisarkomöödiaid, neist kõige tuntum on **«Õrnad õed»** («Die zärtlichen Schwestern», 1747). Näidendi ideeliseks teljeks on kahe õe, Lottcheni ja Julcheni võistlus õilsuses ning omakasupüüdmatuses. Siegmund kurameerib nendega järgemööda. Algul austab ta oma tähelepanuga Lottchenit, siis eelistab Julchenit, sest viimane saab rikkaks pärijannaks. Lottchen tunneb südamest rõõmu noorema õe menu üle. Lõpuks tuleb ilmsiks Siegmundi muutlikkus ja selgub, et tädi varandus läheb Lottchenile, mitte Julchenile. Nüüd demonstreerib Julchen omakorda omakasupüüdmatust ja teatab uudise rõõmsalt vanemale õele. Lottchen ajab truudusetu Siegmundi minema, kuid andestab haavamise ja lubab talle isegi raha saata, et tal ei oleks tarvis enam südameasjades petta.

Vaatamata piiratud problemaatikale oli pisarkomöödia sammuks edasi tõsielu kujutamisel. Siin on küllaltki laia haardega esitatud Saksa olustik, õigesti on edasi antud väikekodanliku keskkonna detaile. Ent Gellerti tegelased on skemaatilised ja omamoodi tendentslikud. Paljuski on nad autori ideede ruuporid, tema valgustusideaali kandjad. Peale pisarkomöödiate kirjutas Gellert valme, vaimulikke oode ja luuletusi, mis olid tollal menukad. Ta avaldas ka perekonnaolustikulise romaani **«Rootsi krahvinna von G. elu»** («Leben der schwedischen Gräfin von G.», 1746), kirjutatud Richardsoni «Pamela» mõju all. Gellerti luule ja proosa nagu tema dramaturgiagi silmapaistvaks jooneks on moraaliõpetlikkus, kodanlase terve mõistus, šabloonsete kõlbetõdede jutlustamine.

Ei saa siiski öelda, et Gellerti teostes ei oleks avaldunud opositsioon. Need võitlesid niisuguste moraalisuhete eest, mis poleks rajatud mitte seisuslikule, vaid seisustevälisele printsiibile, sellisele vooruste kompleksile, mis oleks vastukaaluks feodaalühiskonna moraalikoodeksile.

Saksa satiir sajandi esimesel poolel. Chr. L. Liscow. XVIII sajandi esimesel poolel tekib saksa kirjanduses satiir. Selle tase ei ole üldiselt küll eriti kõrge. Siin ei kerkinud esile nimesid, mida võinuks Swifti või Voltaire'iga võrrelda. Saksa satiirikud, nende hulgas ka kõige populaarsem, Gottlieb Wilhelm **Rabener** (1714—1771), paljastasid tavaliselt nn. üldinimlikke pahesid ja ei puudutanud Saksamaa tegelikkuse põhivastuolusid.

Saksa satiirilise kirjanduse varasema perioodi küllaltki ilmekamaid tagapõhjal oli märkimisväärsemaid kujusid Christian Ludwig **Liscow** (1701—1760). Hulga aastaid teenis ta sekretärina mitmete kõrgelseisvate isikute juures ja tundis hästi feodaalühiskonna kõrgemate ringkondade elu. Katse eest paljastada Saksimaa ministri krahv Brühli ametialast kuritarvitust pandi ta 1749. a vanglasse.

Liscow' looming langeb põhiliselt 30-ndatele aastatele. Oma satiirid andis ta välja anonüümselt. Tema satiiriliste rünnakute märklauaks olid vaimupimedad kirikutegelased, väärõpetlased,

ühesõnaga, kõik valgustuse ning inimmõistuse tumestajad. Valides pilkeobjektiks tavaliselt mõne konkreetse (muide, mitte väga kõrgel ühiskondlikul positsioonil oleva) isiku, jõudis Liscow laialdaste üldistusteni ja suutis luua feodaalset Saksamaad iseloomustava pildi.

Oma temaatikas ja satiirilise paljastuse meetodites jätkab Liscow XVI sajandi saksa humanistide Ulrich von Hutteni ja Rotterdami Erasmuse traditsioone. Ohtralt kasutab ta «Pimedusmeeste kirjade» ja «Narruse kiituse» satiirivõtteid.

Liscow' opositsiooni ulatust ja satiiri omapära iseloomustab hästi pamflett **«Katkilöödud aknad ehk Kavaler Robert Cliftoni kirjad ühele õpetatud samojeedile»** («Vitrea fracta, oder Des Ritters Robert Clifton Schreiben an ein gelehrten Samojeden», 1732). Autor salvab siin teravmeelselt võltsteadlasi ja astub ühtlasi välja vaba mõtte tagakiusajate vastu.

Inglane Clifton jutustab oma sõbrale «teadlaste» suurest avastusest: nad õppisid aknale tekkinud jäälilledelt teiste mõtteid lugema. Nad arvavad, et jäämaalingu abil on lihtne teada saada, mis suunas liigub inimese mõte, sest hingamise kaudu kandub see klaasile ja omandab seal teatud kuju. Lõpuks tullakse järeldusele, et õpetlaste avastus aitab riigis levinud vandenõusid paljastada.

Oma teises teoses **«Armetute paberimäärijate väärtuslikkuse ja vajalikkuse põhjalik tõestus»** («Die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit der Elenden Skribenten gründlich erwiesen», 1736) võtab Liscow Erasmuse moodi oma kaitse alla inimnarruse. Ta annab sõna rumalaile kirjanikele. Selgub, et polegi vaja rumaluse pärast häbi tunda, sest selle najal seisab üleval kogu maailm. Riigivalitsuse tüüril pole kõige targemad, kuid nad saavad oma ülesannetega edukalt hakkama. Nendest ei jää maha teoloogid, jutlustes saavad nad mõistuseta läbi ja lihtsalt sunnivad oma väljamõeldisi uskuma. Ka viletsad kirjamehed tõestavad mõttetegevuse kahjulikkust ühiskonnas. Mõtlev inimene on otsene hädaoht ühiskonnale ning kirikule. Ta ei allu käskudele, kui ta leiab need olevat ebamõistlikud, ei täida ristiusu dogmasid, kui ta nendest aru ei saa. Mõistus on rahutuste ja käärimiste põhjuseks, sellepärast tuleb seda ohjeldada, tagasi hoida, või, kõige parem, hoopis ära kaotada.

Sellises pilkavas toonis, võttes endale rumalate, viletsate paberimäärijate kaitsja osa, kõneleb Liscow vabamõttelisuse tagakiusamisest Saksamaal, paljastab põhjused, mis sundisid kirikuvürste ja ilmalikke valitsejaid mõistust ning valgustust vihkama.

Schnabeli saksa robinsonaad. «Felsenburgi saar». Omapäraselt seostub Liscow' tegevusega feodaalse tegelikkuse paljastamisel romaani **«Felsenburgi saar»** («Insel Felsenburg») autori Johann Gottfried **Schnabeli** (1692—umb. 1750) looming. Schnabeli teoses ristub kaks suunda: looduse rüpes elavate kõlbeliselt ter-

vete inimeste elu poetiseerimine ja feodaalkorra väärsünnitiste karm kriitika.

«Felsenburgi saar» on XVIII sajandil laialt levinud «Robinson Crusoed» jäljendavate robinsonaadide variante. Romaan trükiti osade kaupa 1731.—1743. a. ja oli väga menukas. Autori elulugu tuntakse pealiskaudselt. On teada, et Schnabel oli elukutselt velsker ning habemeajaja, noormehena teenis sõjaväes, hiljem tegeles oma ametialal krahv Stolbergi mõisas Harzis. Kirjaniku elukäigu kohta pärast 1741. a. kuni surmani pole midagi täpsemat teada.

«Felsenburgi saares» kõneleb Schnabel inglanna Concordia ja sakslase Eberhard Juliuse saatusest. Nad elasid üle laevahuku, sattusid asustamata saarele, abiellusid ja asutasid õnnelike inimeste suure koloonia. Algul kasutasid «robinsonid» peamiselt mereande. Tormist purustatud laevadelt paiskas meri kaldale toiduvarusid, isegi naisi ja mehi nende poegadele ja tütardele. Hiljem korraldati eeskujulikult saare majandamine, tekkis oma laevastik, Saksamaale saadeti agente uute asukate värbamiseks. Schnabel idealiseeris saarlaste patriarhaalset kogukonda, kritiseerides samal ajal kröbedalt Saksa ühiskonnas valitsevat korda. Paljastajatena esinevad äsja saarele saabunud sakslased. Jutustuse suurde lõuendisse on põimitud nende senine elukäik, millest kõneldakse feodaalset tegelikkust paljastavas maneeris.

Luule. 20-ndate—50-ndate aastate kirjanduse oluliseks saavutuseks oli poeesia. Enamik saksa valgustusluuletajaid ei puudutanud küll tõsiseid ühiskondlikke küsimusi. Tavaliselt ülistasid nad loodust, igapäevaseid tagasihoidlikke rõõme (armastus, vein). Ometi oli nende loomingul kindel progressiivne tähtsus. Nende luuletused toetasid inimese püüdu saada õnnelikuks, aitasid kaasa vabanemisele maiset rõõmu tauniva kirikumoraali mõju alt, näitasid, et igaühel on täisväärtusliku inimesena oma koht maailmas, ja sisendasid nii lugejasse kriitilist suhtumist sotsiaalse rõhumise kõigisse vormidesse.

Valgustusajastu saksa luule lätteil seisis kaks Hamburgi poeeti, Brockes ja Hagedorn. B a r t h o l d H e i n r i c h **Brockes** (1680—1747) oli filosoofilis-kirjeldava luule algataja. Ülistades looduse ilu, toob ta oma luuletustesse alati maailma täiuslikkuse mõtte, sest kõik on seal loodud inimese hüveks. Brockesi kogutud teoste üheksa köidet kannavad iseloomulikku pealkirja **«Maine rõõm jumalast»** («Irdisches Vergnügen in Gott», 1721—1748).

Brockes võitis tunnustuse meisterlike loodusepiltidega. Loodus pole ta loomingus klassitsistlike «hea maitse» normide järgi puhastatud ning õilistatud, see kerkib ta teostes silme ette kogu oma elulisuses ja suursugususes, värvide, helide, lõhnade mitmekesisuses, kordumatus ilus. Luuletaja värvirikkad ja sageli erutatud värsid avaldasid positiivset mõju saksa luule edasisele arengule.

Veidi teises suunas arenes Brockesi sõbra F r i e d r i c h v o n H a g e d o r n i (1708—1754) looming. Tema oli anakreontik, kirjutas kergesisulisi lihvitud vormis luuletusi, mis ülistasid lõbu, noorust, sõprade olenguid, armunute kohtumisi jne. («Vein», «Hommik», «Noorus», «Rõõmule» jt.).

Hagedorn on mitmeti seotud klassitsismi traditsioonidega. Ta toetub Horatiusele ja eriti tema järgijatele Prantsusmaal ning Inglismaal. Tema luules on veel mütoloogilisi kujusid, kõik on siin loogiliselt harmooniline ja balansseeritud. Ent ometi soojendavad värsse ehtne lüürika, armastus inimese ja looduse vastu.

Hagedorn oli tuntud ka valmisepana. Valmid paistavad silma lühidusega, need meenutavad lühikesi värssjutustusi, millele on lisatud õpetlik lõpp. Enamasti naerdakse välja üldinimlikke pahesid, ainult harva ning ettevaatlikult puudutatakse ühiskonna haldasid.

Tuntava jälje jätsid saksa poeesiasse šveitsi luuletajad A l b r e c h t **Haller** (1708—1777) ja S a l o m o n **Gessner** (1730—1788).

Haller oli Berni juristi poeg. Ta sai mitmekülgse ning suurepärase hariduse, oli noormehena vastuolus Berni valitsejatega ja oli sunnitud 1736. a. Šveitsist lahkuma. Saksamaal viibides saavutas ta kuulsuse töödega botaanikas, füsioloogias ning arstiteaduses.

Luuletusi hakkas Haller kirjutama varakult. 1732. a. andis ta välja **«Šveitsi luulekatsed»** («Versuch schweizerischer Gedichte», 1732), mis sisaldab ka suure kuulsuse saavutanud poeemi **«Alpid»** («Die Alpen»).

Oma esteetiliste meeldimuste poolest on Haller lähedane Hagedornile, ka tema pooldab klassikalist lihtsust ning selgust. Iga ta mõte väljendub lõplikus vormis, korralikes värssides, hästi viimistletud keeles. Kuid läbi kaine mõistuse tungib Halleril inimlik tunne, mis annab ta loomingule mõnikord isegi sentimentaalse varjundi. Poeem «Alpid» meenutab muljeid reisist Šveitsi mägedesse, kus kirjanik viibis 1728. a. Rohked maastikupildid teoses taastavad täpselt Alpide maalilise looduse koos ööpäeva jooksul muutuvate üksikasjadega. Siin näeme loodusest kopeeritud jõgesid, koski, mägesid, orgusid. Puudub idealiseerimise tendents, mis oleks olnud iseloomulik klassitsismi poeesiale.

Haller poetiseerib šveitsi mägilasi, nende rasket, kuid tervislikku töökat elu, mille ta vastandab linnade ülikute luksuslikule jõudeolekule. Selles avaldub poeemi valgustuslik suund.

Veelgi rohkem poetiseeris «loomulikku inimest» **Gessner.** Luuletajaks arenes ta Theokritose ja Vergiliuse «Bucolica» mõju all. 1754. a. andis ta välja romaani **«Daphnis»**, ent tunnustuse tõi talle teos **«Idüllid»** («Idyllen», 1756).

Erinevalt Hallerist, kes kujutas «Alpides» šveitsi talupoegade elu, viib Gessner tegevuse väljamõeldud maailma, kus elavad

ideaalsed karjased. Tema «Idüllid» on tegelikkusest eemaldunud karjaseluule klassikaline näide. Ent Gessner luuletab siiski kontrastiprintsiibil. Ta tahab rajada omapärase utoopilise maailma, avaldada piltidega «tõelisest inimesest» puhastavat mõju kaasaegsele inimesele, keda on rikkunud feodalismi tsivilisatsioon.

Feodaalühiskonda Gessner otseselt ei kritiseeri. Ta luule on vaatlev, teda ei häiri argipäevamured. Ta laulab õnnelikest inimestest, kes elavad toreda looduse keskel. Viimast kujutatakse tinglikes vormides ja sentimentaalsetes toonides (sinine taevas, kristallpuhtad vulisevad ojad, siristavad linnud, lendlevad liblikad jne.).

40-ndatel ja 50-ndatel aastatel on saksa luules väga tugevad anakreontilised motiivid. Paljud poeedid ülistavad lõpmatutes variantides veini ning armastust, soovides lugejat igapäevaraskusi unustama panna. Saksa anakreontikute eestvedaja oli J o h a n n W i l h e l m L u d w i g **Gleim** (1719—1803), tõsisema ühiskondliku sisuta kerge luule printsipiaalne kaitsja. Menuka Gleimi järgi kujunevad anakreontilises poeesias temaatilised standardid. Ühelt poeedilt teisele antakse teatepulgana edasi pinnapealse armastuse teema ühes sinna juurde kuuluvate rekvisiitidega: lehtlad, aasad, metsasalud, vallatlevad nümfid jne.

Tõsisem oli C h r i s t i a n E w a l d v o n **Kleisti** (1715—1759) looming, kus kõrvuti anakreontiliste toonidega kõlas selgesti ka teistsugune motiiv: rahulolematus elu negatiivsete nähtustega. Kleist oli Preisi kaadriohvitser, kuid see ei takistanud tal kriitiliselt suhtumast preisi natsionalismisse ning Friedrich II sõjalisbürokraatlikusse režiimisse. Luuletaja mõningad jooned kajastuvad Lessingi major von Tellheimis («Minna von Barnhelm»). Kleist võttis osa Seitsmeaastasest sõjast ja suri raskesti haavatuna pärast Kunersdorfi lahingut. Tunnustuse saavutas Kleist poeemiga **«Kevad»** («Der Frühling», 1749), kirjutatud inglise sentimentalisti Thomsoni «Aastaaegade» imitatsioonina. Kleist kirjeldab kevade lähenemist, maalib pilte tärganud loodusest. Tugevad poeetilised muljed maailma ilust vastanduvad kurbadele mõtetele ühiskonna ebatäiuslikkusest. Kleist paljastab riiki laostavaid sõdu, mõistab hukka Saksa vürstide anastusplaanid. Autori poolehoid kuulub täielikult töörahvale.

60-NDATE AASTATE KIRJANDUS

60-ndatel aastatel astub saksa kirjandus uude arenguetappi, muutub ühiskondlikult aktiivsemaks, ei jää enam nii tihti pealtvaatajaks, hakkab järjest sagedamini ühiskondlik-poliitilisse ellu sekkuma. Tihe side kaasajaga ning ajastu aktuaalsete probleemide innukas arutamine teevad saksa edumeelsemad valgustajad ja eriti Lessingi rahva vaimseteks juhtideks teel valgustuse ning progressi poole.

Sel perioodil laieneb ja süveneb tunduvalt feodaalühiskonna kriitika. Kui Gellert piirdus feodaalajastu moraali taunimisega, siis Lessing avab juba tegelikkuse sotsiaalseid vasturääkivusi ja paljastab vürstide despotismi. See viib sotsiaalse tragöödia tekkele, mille esimeseks näiteks oli «Emilia Galotti».

Lessing, Wieland ja teised astuvad välja natsionalismi, anastus- ning dünastiasõdade vastu, võitlevad Saksamaa ühinemise eest, kaitsevad rahvamasside huve. Niisama tähtis oli mõistuse ja mõttevabaduse kaitsmine nii ilmalike kui ka vaimulike pimedusjüngrite eest. 60-ndate aastate saksa valgustajad häbimärgistavad samuti ülikute moraalilõtvust, kuid lähevad oma eelkäijatest kaugemale: nad otsivad suurte ning väikeste võimumeeste moraalilaostuse, upsakuse, jämeduse jne. selgitust ühiskonnas, mitte üksikiseloomudes. Nii kasvaski moraalisuhete kriitika üle feodaalkorra pärisorjuslike aluste paljastamiseks.

Tuleb kindlasti märkida, et 60-ndatel aastatel (Lessingi looming) võetakse märklauaks ka kodanlus. Teda kritiseeritakse ühiskondliku passiivsuse, iseloomutuse, arguse pärast. Sajandi keskel kujundab valgustusideoloogiat võitlus niihästi feodaal- ning kirikuringkondade reaktsiooniliste ideoloogiliste kontseptsioonidega kui ka selle passiivse, sentimentaalse suhtumisega, mis iseloomustas Gellertit ja tema kaaslasi.

Kõiki neid ülesandeid ei suutnud valgustuskirjandus muidugi klassitsismi positsioonidelt lahendada. Seetõttu hakatakse 60-ndatel aastatel realismi teooriat intensiivsemalt välja töötama. Kunst muutub rahvuslikuks nii sisult kui vormilt ja hakkab rahuldama saksa rahva ühiskondlik-poliitilisi ning esteetilisi nõudeid.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

(1729–1781)

Saksa kirjanduse õitseng XVIII sajandi keskel on seotud eelkõige Gotthold Ephraim Lessingi nimega. Lessing oli suurim saksa valgustaja, kirjanik, kriitik, kunstiteoreetik. Ta avaldas väga suurt mõju oma aja kirjanduselule ning esteetika arengule. N. Tšernõševski kirjutas: «Tema kodumaa elustamiseks äratas ajalooline paratamatus inimesed, kelle esimeses põlvkonnas Lessing oli peamine. Tema oli uue saksa kirjanduse isa. Ta valitses seda diktaatori võimuga. Kõik hilisemad tähtsaimad saksa kirjanikud, isegi Schiller, isegi Goethe oma tegevuse parimal perioodil, olid tema õpilased . . .»*

* Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти т., т. 4, Москва 1948, lk. 9.

Lessing sündis 22. jaanuaril 1729 Kamenzi linnas Saksimaal vaese vaimuliku perekonnas. Ta õppis kroonu kulul Meisseni vürstikoolis, kust ta tõi kaasa klassikaliste keelte (kreeka ja ladina) eeskujuliku tundmise. Vanemad tahtsid, et poeg hakkaks pastoriks, kuid saatus tahtis teisiti.

1746. a. astus Lessing Leipzigi ülikooli teoloogiateaduskonda. Ent peatselt loobus ta usuteadusest. Teda veetlesid meditsiin, filoloogia, eelkõige aga pulbitsev elu. Lessing tutvus rändnäitlejate trupiga, mida juhtis Caroline Neuber, külastas teatrietendusi, proovis ise laval esineda, sai omainimeseks kärarikkas näitlejate keskkonnas.

Caroline Neuberi teatri jaoks kirjutas Lessing oma esimesed näidendid: **«Noor õpetlane»** («Der junge Gelehrte», 1748), **«Vanapiiga»** («Die alte Jungfer», 1748), **«Naistevihkaja»** («Der Misogyn», 1748), **«Vabamõtleja»** («Der Freigeist», 1749), **«Juudid»** («Die Juden», 1749) jt. Esimesed tagasihoidlikud edusammud määrasid lõplikult Lessingi elutee, ta otsustas kirjanikuks hakata. 1748. a. sõitis Lessing Berliini, kus elas 12 aastat. Siin arenes ta kriitikuks, valmikirjanikuks, dramaturgiks. Lessing teenis kirjutamisega endale ülalpidamist. Ta esines retsensioonidega ajalehtedes, kirjutas artikleid harimatute inimeste ning laimajate vastu, näidates sealjuures sügavat eruditsiooni. 1755. a. lõpetas ta tragöödia **«Miss Sara Sampson»**, 1759. a. hakkas koos Nicolai ja Mendelssohniga välja andma ajakirja **«Kirjad uusimast kirjandusest»** («Briefe, die neuesten Literatur betreffend»).

Aastatel 1760—1765 elas Lessing Breslaus, täites kindral Tauentzieni sekretäri kohuseid. See teenistus võimaldas tal lähedalt tutvuda igasuguste sotsiaalsete kihtidega.

Breslau periood oli erakordselt viljakas. Lessing kirjutas komöödia **«Minna von Barnhelm ehk Sõduri õnn»** ja suure osa tähtsaimast teoreetilisest traktaadist **«Laokoon»**.

1765. a. lahkus Lessing Breslaust ja sõitis jälle Berliini, kus hakkas tegelema publitsistikaga. 1767. a. asutati Hamburgisse esimene teater Saksamaal. Teatri juhtkond tegi Lessingile ettepaneku asuda teatri kriitiku ametikohale. Tulemuseks oli kuulus **«Hamburgi dramaturgia»**, milles Lessing esitas näitekirjanduse teooria. 1769. a. suleti Hamburgi teater. Kuna Lessingil ei olnud tööd, siirdus ta Wolfenbütteli, kus hakkas hertsog Braunschweigi raamatukogu juhatajaks. Siin möödusid kirjaniku viimased kümme eluaastat. Wolfenbüttelis kirjutas Lessing **«Emilia Galotti»**, **«Anti-Goeze»**, **«Naatan Targa»** ja mõned filosoofilised tööd. Lessing suri 15. veebruaril 1781.

Lessingi esimesed sammud kirjanduspõllul polnud veel originaalsed. Tema 40-ndate aastate komöödiad on õpetlikkusest läbi imbunud, nende tegelased on elukauged. Samal ajal aga annavad nad tunnistust sellest, et noor dramaturg tunnetas hästi kaasaega. Tema teemad on märkimisväärselt ühiskondlikud. Siin peab nime-

tama autori esimest, skolastiliste teadmiste vastu suunatud näidendit **«Noor õpetlane»** (1748).

Lessingi skolastilise õpetatuse kriitikal oli oluline ühiskondlik tähtsus. Skolastika pidurdas teaduslikku ja ühiskondlikku arengut, takistas Saksamaa vaimset ning majanduslikku uuestisündi. «Kui sakslane,» kirjutas Marx, «heidab pilgu tagasi ajaloole, siis näeb ta oma aeglase poliitilise arengu, samuti Lessingile eelneva armetu kirjanduse peapõhjust «kompetentseis kirjanikes». XVII ja XVIII sajandi professionaalsed ja privilegeeritud õpetlased, tsehhiteadlased, doktorid, ilmetud ülikoolikirjanikud astusid oma patside ning õilsa pedantsusega, oma väiklaste mikroskoopiliste dissertatsioonidega rahva ja tema vaimu vahele, elu ja teaduse vahele, vabaduse ja inimese vahele. Meie kirjanduse lõid mittekompetentsed kirjanikud. Gottsched ja Lessing — otsustage, kumb on «kompetentne» ja kumb «mittekompetentne» autor.»*

Ühiskondliku kõlajõuga torkasid silma ka mõned teised Lessingi näidendid. **«Vabamõtlejas»** naerab autor välja salongilobisejaid, kes pidasid endid suurteks mõtlejateks, **«Juutides»** kaitseb ta usulallivust. 1749. a. kavandas Lessing tragöödia **«Samuel Henzi»** šveitsi revolutsionäärist, kes alustas ülestõusu Berni ülikute despootliku valitsuse vastu. Henzi kujus tahtis kirjanik ülistada ennastohverdavat vabadusvõitlust.

Võitluses pahega loodab Lessing täielikult sõna jõule ning kõlblale eeskujule. Ta ei suuda veel mõista inimese sõltuvust ühiskondlikest tingimustest ja peab halba käitumist ebaõige, rumala kasvatuse süüks. Sellest lähtudes võtab ta suuna kõlbluse mõjutamisele, pidades seda ühiskonna kõikide pahede universaalseks ravimiks.

50-ndate aastate algul Lessingi esteetilised vaated muutusid. Kirjanik pettus realiteedist irdunud klassitsismis, otsis teid lähenemiseks elule. Teda hakkasid veetlema inglise olustikulised perekonnaromaanid (Richardson, Fielding, Smollett), laiale lugejaskonnale ning vaatajaskonnale mõeldud sentimentaalsed näidendid. Kirjanduse põhiväärtuseks kaldub ta nüüd pidama «tundelisust», mitte enam mõistust.

1756. a. kirjutas Lessing eessõna inglise sentimentalisti James Thomsoni luuletuste saksakeelsele tõlkele, milles esitas väga selgesti oma esteetikavaated. Lessing hindas Thomsonit kõigepealt sellepärast, et viimase anne lubas tal kujutada «kire sündi, arenemist ning purunemist». Meeleliigutuse ja väljendusrikkuse oli ta kuulutanud kunsti põhiseaduseks. Lessing süüdistab klassitsiste, et nad ei oska kujutada elavat, kannatavat inimest. Nende kangelased näivad talle elutute marmorkujudena. Lessing ise kõneleb oma esteetikast niimoodi: «Et ma tahaksin pigem luua inetuid,

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, Москва—Ленинград 1937, lk. 592—593.

kõverjalgseid ja küürus inimesi kui teha suurepäraseid kujusid Praxitelese vaimus, siis tahaksin ma hoopis meelsamini olla «Londoni kaupmehe» kui «Sureva Cato» autor. Mispärast? Esimese näidendi ühel etendusel valaksid isegi tundetud rohkem pisaraid kui tundelised teise teose kõigil etendustel kokku. Ainult need kaastundepisarad ja inimsus ongi tragöödia eesmärk, muidu ei oleks tal mingit otstarvet.»*

Pöördumine klassitsistlikult «tundetuselt» kodanliku «tundelisuse» poole on Lessingil seotud suurte muutustega esteetikas. See on kõigepealt ühenduses teatri demokratiseerimise püüdega, sooviga leida rahva jaoks tugevamat mõjutamisvahendit kui seda oli külm ratsionalistlik õpetus.

50-ndatel aastatel loob Lessing emotsionaalsele väljendusrikkusele toetuva kunstiteooria. Ta nõuab tragöödialt kaastunde äratamist, tunnete, mitte mõistuse mõjutamist. Selleks aga, nagu ta arvab, peab teose peategelane olema tavaline inimene ja tegutsema olukordades, mis oleksid «keskseisuse» liikmetele lähedased ning arusaadavad. Nii põhjendab Lessing dramaturgia demokratiseerimise vajadust ja elu realistliku kujutamise printsiipi.

Ent realism, mille eest võitleb noor Lessing, on kitsas ja naturalistlikult piiratud. Kirjanik ei ole veel tabanud kõrget valgustusideaali, ta soovitab kujutada tegelikkust niisugusena, nagu see on. Klassitsistide õilsa kangelaslikkuse vastu välja astudes langeb Lessing teise äärmusse, ta välistab tragöödiast kangelaslikkuse täiesti. Teda ei huvita mitte kangelaslikkus, vaid inimlikkus. Ta võitleb selle eest, et dramaturgiasse toodaks kodanlane, kes oleks lähedane oma keskkonnale nii kuuelõike ja kõnemaneeri kui ka kõigi oma mõtete ning tunnete poolest.

Järelikult viib Lessingi püüd lähendada kirjandust elule algul suurte kaotusteni, eemaldumisele tõsiste ühiskondlik-poliitiliste probleemide käsitlemisest, milles oli valgustusklassitsismi suur jõud.

«Miss Sara Sampson». Lessingi 50-ndate aastate vaated leidsid kõige selgema väljenduse «Miss Sara Sampsonis», selles nn. kodanlasetragöödia esimeses musternäidises. Teos oli silmapaistvalt menukas. Nagu tõendavad kaasaegsed, valanud vaatajad etenduse ajal pisaraid. Kodanliku publiku niisugune reageerimine tulenes näidendi feodalismivastasusest ja liigutavast sisust, mis andis võimaluse rõhutada keskseisuse kõrget moraali.

Tragöödia süžee on väga lihtne. Sara Sampson on vagur ja usaldav tütarlaps kodanlikust perekonnast. Naistekütt Mellefont võrgutab ta. Koos mehega põgeneb ta kodunt, asub võõrastemajja, kuid siis tabab põgenikud Sara isa, keda oli hoiatanud Mellefonti endine armuke Marwood. Sir William Sampson andestab tütrele

* Lessings sämtliche Werke, herausgegeben von Hugo Göring. 8. k., lk. 144.

ja annab nõusoleku abiellumiseks. Ent armukadedusest vaevatud Marwood mürgitab oma võistleja. Mellefont on traagilistest sündmustest nii vapustatud, et läheb vabasurma.

Tragöödia põhiidee rõhutab uue inimese moraali üleolekut. Sara puhtus ning kõlblus vastanduvad Mellefonti sõnamurdlikkusele ja kõlvatusele. Näidendi peategelasel on kõik need voorused, mis saksa kodanlus 40-ndatel ja 50-ndatel aastatel tõstis lipuna üles võitluses feodaalaja moraali vastu.

Sara on väikekodanliku keskkonna tüüpiline esindaja. Ta ei ole mingil määral aktiivne. Ta hukkub vastupanuta, enne surma suuremeelselt andestades nii Mellefontile kui ka Marwoodile. Tegevusjõuetu peategelase õilsus tegi kodanliku vaatajaskonna eriti härdameelseks. Ta leidis siin keskseisuse täiusliku moraali.

«Miss Sara Sampsonis» ei õnnestunud Lessingil vältida tegelaskujude skemaatilisust. Ta tegelased on niisama ühesuunalised nagu klassitsistlikus tragöödias. Ka nemad on loodud ühe valitseva kire printsiibil. Ainult et tunneteta «kodaniku» asendas Lessing tundelise «inimesega».

50-ndate aastate lõpul hakkas Lessing taipama oma ideede ja esteetikaprogrammi piiratust. Ta jõudis veendumusele, et tundelikkuse poetiseerimine ei vasta aja nõuetele, et see ei aita kaasa kodanluse iseteadvuse tõusule ega saa järelikult olla rahvusliku kunsti loomise aluseks.

60-ndatel ja 70-ndatel aastatel võitleb Lessing esteetikas põhiliselt kahel rindel. Ta jätkab rünnakuid klassitsismi, Corneille', Gottschedi ning Voltaire'i «tundetu» üheülbalise kangelase vastu, kritiseerides ühtlasi pisarkomöödia ning kodanliku tragöödia «tundelisi» ja passiivseid ning samuti üheülbalisi tegelasi. Lessing püüab sünteesida klassitsistliku ja sentimentalistliku kirjanduse saavutusi. Tema ideaaliks kujuneb tegelane, kes ühendab endas reaalse inimese «tundelisuse» «tundetusega», s. t. Voltaire'i, Brutuse või Gottschedi Cato sihikindluse ja printsipiaalsusega. Ta otsib teid, kuidas koondada ühte kujusse inimlikkust ning kodanikukohuse täitmist.

Lessingi väljaastumisel sentimentalismi vastu oli suur ajalooline tähtsus. Kodanlase sentimentaalsus ja passiivsus ei lasknud areneda võitlusel absolutismiga majanduse ning kultuuri taassünni eest Saksamaal. Kirjas Starkenburgile ütleb Engels, et «. . . saksa filistrite surmaväsimus ja jõuetus, mis tulenes Saksamaa haletsusväärsest majanduslikust olukorrast ajavahemikul 1648—1830 ja mis väljendus algul pietismis, seejärel aga sentimentaalsuses ja orjalikus roomamises valitsejate ja aadlike ees, ei jätnud majandusele mõju avaldamata. See oli uue tõusu üheks suuremaks takistuseks . . .»*

Lessing püüdis hajutada sentimentaalset meelelaadi, mis põh-

* K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed, 2. k., Tallinn 1960, lk. 422.

justas orjameelsust poliitikas. Ta tahtis tõsta kodanluse ühiskondlikku aktiivsust, arendada temas võitlejalikkust. Lessing ei suutnud küll neid ülesandeid täielikult lahendada, kuid oma loominguga aitas ta kaasa saksa rahva ühiskondliku iseteadvuse ärkamisele.

«Kirjad uusimast kirjandusest». Uus periood Lessingi ideelises ning poliitilises arengus algab ajakirjaga «Kirjad uusimast kirjandusest». Siin suunab saksa valgustaja löögi pedantsete õpetlaste, elust irdunud uneleva poeesia ja välismaiseid eeskujusid matkivate kirjanike vastu, ühtlasi võitleb ta saksa rahvusliku kunsti eest.

Lessingi esteetikat iseloomustab eriti näitlikult 17-nes kiri 16. veebr. 1759, milles kaheldakse Gottschedi dramaturgiareformi tulemustes. Lessing lükkab tagasi Corneille' ja Gottschedi klassitsistliku tragöödia, vastandab sellele Shakespeare'i draamaloomingu, kus teda veetlevad tõepärased, emotsionaalselt väljendusrikkad kujud. «Othello», «Kuningas Leari», «Hamleti» autorit hindab Lessing Sophoklese ning Euripidese traditsioonide jätkajana. Shakespeare on tõsieluline, väljendusrikas, kuigi oma draamade välise ehituse poolest erineb oluliselt antiikkirjandusest. «Isegi kui otsustada antiigi eeskujude järgi,» kirjutab Lessing, «on Shakespeare palju suurem tragöödiapoeet kui Corneille, kuigi viimane tundis suurepäraselt antiikautoreid, esimene aga neid peaaegu üldse ei teadnud. Corneille on antiikautoritele lähemal väliste võtete poolest, Shakespeare aga põhiolemuselt. Inglise poeet saavutab peaaegu alati tragöödia eesmärgi, ükskõik kui ebatavalisi ja ainult temale endale iseloomulikke teid ta ka ei valiks, prantsuse dramaturg aga seda peaaegu kunagi ei saavuta, kuigi läheb antiikautorite rajatud teed.»

Antud juhul tõstatab Lessing väga tähtsa küsimuse. Antiikdramaturgide tõeliseks järeltulijaks ei kuuluta ta mitte seda, kes kopeerib nende näidendite välist vormi, vaid kirjaniku, kes on nendele lähedane kunstimeetodi, elu tõepärase ja väljendusrikka kujutamise poolest. Niisuguseks poeediks peab ta Skakespeare'i, mitte aga prantsuse klassitsiste. 17-nes kirjas, ennetades «Laokooni» ideid, peab Lessing kunstis peamiseks inimese ning tegelikkuse tõepärast esitamist.

«Valmid». Teatud nihked Lessingi maailmavaates ilmnevad ka «Valmides» («Fabeln», 1759), mis ilmusid ühel ajal «Kirjadega uusimast kirjandusest». Valmižanri põhiprintsiibid esitas Lessing eri traktaadis. Ta nõuab valmikirjanikelt kõigepealt selget didaktilisust. Erinevalt La Fontaine'ist ja Gellertist ei poolda Lessing huvitava sisuga valme. Peamine ei ole tema arvates mitte meelelahutus, vaid õpetlikkus ja satiirilisus. Aisopose ja Phaedruse eeskujul kirjutab ta paljud oma valmid proosas. Nad on tavaliselt lühikesed, pearaskus langeb moraliseerivale satiirilisele lõpule. Mitte kõik Lessingi valmid pole sisult võrdväärsed. Mõned nen-

dest paljastavad «üldinimlikke» pahesid, paljudes aga esineb küllaltki tähtis ühiskondlik teema. Autor pilkab Gottschedi taolisi matkijaid («Ahv ja rebane»), salvab Klopstocki järgijaid, kes oma kõrgelennulistes oodides tahavad end maast lahti rebida, ent peavad ometi «maisele põrmule» truuks jääma («Jaanalind»).

Mõnede Lessingi valmide satiiriteravik on suunatud tolleaegse Saksamaa valitsejate vastu; naerdakse välja vürstide ärplevat sõjakust, mis kohe vaibub, kui leidub sobiv vastane («Söakas hunt»); naeruvääristatakse «keiserlikke kotkaid», kes jälitavad «kihulasi», alandades ennast vahelesegamisega pisiasjadesse; pilgatakse despootlikke ning verehimulisi keisreid, kes õgivad oma alamaid, olgu nad siis nende valitsusega nõus või mitte («Veemadu»). Õelalt pilkab Lessing pürjelite eeslikannatust, ta kujutabki neid eeslitena, kes tänavad jumalat paksu naha pärast, mis kaitseb ajaja löökide eest.*

Lessingi pilku sotsiaalsetes küsimustes teritas Seitsmeaastane sõda, mis muutis veelgi eitavamaks ta suhtumise natsionalismisse ja Preisi kuninga Friedrich II anastuspoliitikasse, samuti süvendas see kirjaniku valgustuslikke vaateid.

60-ndatel aastatel lõi Lessing realistliku kunsti teooria, mis vastas kõige enam tollele komplitseeritud sotsiaalsete vasturääkivuste ajastule. Ent oma teooria loomisel tuli tal polemiseerida Winckelmanniga.

J. J. Winckelmanni esteetilised vaated. Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) tundis väga hästi antiikkultuuri. Tema töödest võib juba leida ajaloolise mõtlemise algeid. Kunstiajalugu ei püüa ta seostada abstraktse mõistuse arenguga, nagu tegid seda valgustajad, vaid ühiskonna progressiga. Eriti vana kreeka skulptorite ja arhitektide saavutusi seletab Winckelmann ajalooliste tingimustega. Helleenide kunsti õitsengu põhjust otsib ta antiikaegsete linnade (poliste) vabas ühiskonnas. See seisukoht avaldas revolutsioneerivat mõju saksa kirjanikele, kes tundsid end vürstide alatise valve all olevat.

Winckelmanni esteetika avaldus kõige täielikumalt tema peateoses **«Antiikkunsti ajalugu»** («Geschichte der Kunst des Altertums», 1764), millele eelnesid mitmed artiklid, kus autor püüdis mõistatada vanaaja meistrite edu saladust. Pheidiase, Praxitelese ja nende järelkäijate loomingu suuri saavutusi seletab ta kahe asjaoluga: 1) antiikaja autoritel olid modellideks täiuslikud «inimnatuurid»; 2) oma loomingus juhindusid nad meetodist, mis ei lubanud kunsti midagi inetut ega disharmoonilist.

Mitmete spordivõistluste laia leviku tõttu Kreekas, nagu arvas Winckelmann, oli skulptoritel võimalik näha palju harmooniliselt arenenud inimesi. Otseste vaatluste alusel tekkis neil ettekujutus ideaalsest inimkehailust. Oma loomingus püüdsid nad reprodut-

* G. E. Lessingi laule, valme ja mõttesalme ilmus eesti keeles 1965. a. (G. E. Lessing, Valitud teosed, Tallinn 1965). *Tõlkija.*

22*

seerida füüsilise täiuslikkuse ideaali. «Prototüübiks,» kirjutab Winckelmann, «kujunes neil vaid mõistusega loodav vaimumaailm.» *

Antiikkujurite meetodi vastandab Winckelmann flaami kunstnike printsiibile, kus kunstilise kuju loomisel lähtutakse konkreetsest elunähtusest ja ei säilitata teoses mitte ainult tüüpilisi, vaid ka originaali individuaalsed jooned. Winckelmann süüdistab flaami maalikunstnikke «portreelikkuses», s. t. naturalismis. Talle meeldib rohkem antiikaegne tüpiseerimine, mille järgi peetakse silmas ainult neid inimese jooni, mis vastavad eluideaalile.

Winckelmann ei talu kunstis «eluproosat». Juba antiikajal väljatöötatud esteetikaseaduse, mis oli pealegi rakendatav ainult skulptuuris, tahtis ta üle tuua oma kaasaega ja laiendada kõigile kunstiloomingu liikidele. Siin kaotabki Winckelmann ajaloolise vaatepunkti. Arvestamata muutunud elutingimusi, kutsub ta kaasaegseid kirjanikke üles jäljendama vanaaja meistreid, s. t. reprodutseerima ainult kauneid nähtusi tegelikkusest. «Ainus, mis teeb meid suureks ja kordumatuks, on antiikautorite jäljendamine,» ütleb Winckelmann.

«Laokoon». Lessingi poleemika Winckelmanniga. Demokraatlikkusest hoolimata ei saanud Winckelmanni esteetikaprogramm olla rahvusliku realistliku kunsti loomise aluseks. See oli kaemuslik, ei arvestanud ajaloolise arengu dialektikat ega saksa kodanluse eesrindlike kihtide esteetilisi vajadusi. Aeg ei nõudnud mitte ideaali kujutamist, vaid feodaal-monarhistliku korra kritiseerimist, selle näotu ja julma olemuse paljastamist. Oli vaja uut, võitlevat esteetikat, mille väljatöötamisele asuski Lessing. 1766. a. ilmub **«Laokoon ehk maalikunsti ja poeesia piiridest»** («Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie», eesti k. 1965), milles on formuleeritud valgustusrealismi lähtepositsioonid.

Lessing vaidles vastu Winckelmannile, kes tahtis antiigi esteetikaseadused kaasaega üle tuua. Tema arvates oli aga elu sellest ajast palju edasi läinud, ei olnud enam endist harmooniat, selle asemele oli tulnud ohtralt vasturääkivusi. Sellepärast pole kirjanikul õigust kujutada ainult kaunist, ta on kohustatud pöörama tähelepanu ka inetule. «Kõige uuema aja kunst,» kirjutas Lessing, «on oma piire väga palju laiendanud. Ta jäljendab nüüd kogu nähtavat maailma. Tema peamised seadused on tõde ja väljendusrikkus.»

See suurepärane, sisuliselt materialistlik tees on Lessingi esteetikasüsteemi nurgakivi, mis avab kirjanikule juurdepääsu tegelikkusele, annab talle inetu kujutamisega võimaluse vajalikku efekti saavutada. Loomingus on kõige tähtsam olla tõepärane, sest tõepärane on kunsti seisukohalt ilus.

* И.-И. Винкельман, Избранные произведения и письма, Москва—Ленинград 1935, lk. 94.

Lessing ei olnud Winckelmanniga nõus ka antiikaja inimese olemuse käsituses. Winckelmanni arvates olid vanad kreeklased psüühiliselt rahulikud ega väljendanud kunagi oma läbielamusi. Nende psüühika omapära nägi ta avalduvat tolle aja kunstiteostes: «Üllas lihtsus ja majesteetlik rahu.» «Nagu meri oma sügavuses,» ütles ta, «jääb alati rahulikuks, kuipalju ta ka ei tormitseks pinnal, niisamuti väljendavad kreeka figuurid ka möllavate kirgede puhul suurt ning rahulikku hinge.»* Oma mõtte tõestuseks viitab Winckelmann Laokooni raidgrupile. Preester, keda maod kägistavad, ei kisenda. Ta talub stoiliselt oma kannatusi ja ainult oigab tasa. Winckelmanni antiikkunstikontseptsioon kutsus Lessingit vastu vaidlema. Laokooni «majesteetlikku rahu» ei seleta ta vanade kreeklaste «tundetuse» või «tasakaalukusega», vaid skulptuuri kui kunstiliigi spetsiifikaga. Seal oli kõik allutatud ilu seadusele. Kreeka kujurid näitasid inimese tundeid ainult sedavõrd, kuivõrd nad olid meeldivad. Nende kunstis ei olnud kohta inetul. «Kui seda nüüd Laokooni puhul rakendada,» kirjutab Lessing, «leiamegi otsitava põhjuse. Kunstnik taotleb oma töös ülimat ilu nii, nagu see antud füüsilise valu puhul võimalik on.» Et karjatus moonutab nägu, muutis kujur selle oigeks.

Lessing selgitab Laokooni lihtsust ja suursugusust ka raidkunsti piiratud võimalustega. Skulptuur on ruumiline kunst, järelikult, arvab Lessing, saab ta igavesti muutuvast tegelikkusest haarata ainult ühe hetke, mis peab olema kooskõlas teose ideega. Laokooni raidkujus püüdsid kujurid jäädvustada mehisust. Sellepärast ei võinudki nad näidata oma kangelast karjumas. Kui Laokoon oleks kisendanud, oleks ta minetanud kangelaslikkuse ja oma «naiseliku nõrkuse» ning «lapseliku kannatamatusega» rahulolematust põhjustanud.

Niisiis, erinevalt Winckelmannist ei seletanud Lessing Laokooni «üllast lihtsust» ja «majesteetlikku rahu» mitte vanade kreeklaste mehisusega, vaid sellega, et skulptuuri võimalused ning antiikkunsti seadused ei lubanud väljendada inimese tormilisi läbielamusi. Tegelikult, arvas Lessing, polnud antiikaja inimene niisugune, milliseks ta vormis skulptori peitel. Ta käitumises polnud midagi stoilist. Ta oli tundeline, tundis hirmu, ei varjanud oma kannatusi, aga kui küsimuses oli au, suutis ta oma loomulikest tunnetest üle olla ja kangelaseks saada. Ometi ei suuda kunstnik avada inimloomuse kogu keerukust ning vasturääkivusi. Ta saab võtta ainult ühe hetke, ta ei suuda haarata inimisiksuse kõiki erijooni. Tema teosest kerkib inimene ühekülgsena, põhiliselt oma positiivses, ideaalses olemuses.

Maalikunsti ja luule erinevusest. «Laokoonis» püüdis Lessing tõmmata piiri maalikunsti ja poeesia vahele. Küsimusel oli suur

* J. J. Winckelmann, Kreeka teoste jäljendamisest maalikunstis ja skulptuuris. — G. E. Lessing, Valitud teosed, Tallinn 1965, lk. 332.

teoreetiline ja ka praktiline tähtsus. Selle lahendamine võimaldanuks välja selgitada ühe või teise kunstiliigi võimalused ja neid loometöös kõige edukamalt kasutada.

Alates V sajandil e. m. a. elanud kreeka luuletajast Simonidesest kuni Lessingini püsis esteetikas seisukoht, et poeesia on vaid kõnelev maalikunst, s. t. ei märgatud erinevust nende vahel. Esimesena esteetika ajaloos tõmbas Lessing kindla piiri luule ning maalikunsti vahele. Tema järgi käsitleb esimene «tegevust», teine aga «kehi ja nende nähtavaid omadusi».

«Laokoon» on traktaat poeesia kaitseks, milles põhjendatakse luule laialdasi võimalusi. Lessingi arvates vastab poeesia kõige enam kaasajale, mida iseloomustavad feodaalühiskonna kriitika ja elu tõepärase kujutamise nõue. Poeet on paremas olukorras kui maalikunstnik, sest võib näidata tegelikkust ja inimtundeid nende arengus. Luuletajat ei sunni keegi, nagu märkis Lessing, «piirama kujuteldavat oma maalil ühe hetkega. Kui ta tahab, võtab ta ükskõik millise tegevuse päris algusest ja viib selle läbi paljude muutuste lõpuni välja.»

Poeesia kui ajalise kunstiliigi eripära annab võimaluse kujutada ideaalset, tüüpilist, kuid ka inimese isikupäraseid jooni, tungida tema sisemaailma, näidata tema keerukaid läbielamusi. Poeesia on suuteline kujutama nii ilusat kui ka inetut. Tema aineks on kogu inimese elu.

Niisiis on poeesia kujutavast kunstist rikkam psüühiliste nähtuste kujutamise võimaluse poolest, ent ta jääb maalikunstile alla, kui on vaja edasi anda materiaalsete objektide omadusi. Sõnadega ei ole võimalik luua nii meeldejäävat looduspilti, nagu kunstnik seda värvide abil teeb. Sellepärast astub Lessing välja Saksamaal levinud kirjeldava poeesia vastu (Haller, Kleist jt.), arvates, et luuletajad olid ebaseaduslikult maalikunsti alale tunginud.

Veelgi otsustavamalt protesteerib Lessing kujutava kunsti seaduste ületoomise vastu poeesiasse. «Laokoonis» polemiseerib ta klassitsisti krahv Caylusiga, kes pooldas kirjanduses «plastilist» meetodit.

Caylus soovitas kirjanikel jäljendada skulptoreid, s. t. vältida inetu reprodutseerimist ja kujutada ainult kaunist.

Kõige kahjulikumate tagajärgedeni viib «plastilise» printsiibi ületoomine dramaturgiasse. Siin sünnitab ta sisemise dramatismita jäetud «skulptuurilisi» tegelasi. Nimelt sellisele teele, nagu arvab Lessing, viisid näitekirjanduse Corneille, Voltaire ja teised klassitsistlikud dramaturgid. Oma tragöödiates kujutasid nad «gladiaatoreid koturnidel», tundetuid stoikuid, mitte elavaid inimesi. Nende tegelased pole individualiseeritud isiksused, vaid ideaalsed, külmad «marmorkujud».

Lessing on mitmel korral rõhutanud, et poeesias on maksev tõe ning väljendusrikkuse seadus. Laokooni «üllas lihtsus ja majesteetlik rahu» on õigustatud, sest kujutav kunst nõuab ideaal-

seid iseloome. Kuid nii ei või käituda tegelased draamas. Nad ei tohi oma läbielamusi varjata, vaid igal võimalikul viisil nähtavale tooma, muidu jätab näidend vaataja külmaks. «Tegelased laval,» kirjutab Lessing, «peavad väljendama oma tundeid, varjamata näitama oma kannatusi.»

Positiivse kangelase teooria. Lükates tagasi klassitsistide «skulptuurilised» tegelased, loob Lessing «Laokoonis» uue positiivse kangelase teooria. Ta nõuab, et dramaturgiasse tuleks lihtne, loomulik inimene, keilel on samal ajal ka kangelaslikke jooni. Tema ideaaliks saab Sophoklese Philoktetes, kes ühendab endas kangelasliku inimlikuga. Kreeklane täidab kogu saare valukarjetega, kuid miski ei suuda sundida teda oma seisukohti muutma. «Philoktetese oiged,» kirjutab Lessing, «on inimese oiged, aga ta teod on kangelase teod. Mõlemad kokku annavad inimliku kangelase, kes pole hell ega kalk, vaid kord üks, kord teine, olenevalt sellest, mida temalt loomus, veendumus või kohusetunne nõuab. Ta kujutab endast kõrgeimat, mida tarkus suudab luua ja kunst kehastada.»*

Philokteteses seostub «tundelisus» «tundetusega», tavaline ebatavalisega. Teatud mõttes on Philoktetes klassitsistliku ning kodanliku tragöödia tegelaste «süntees». Esimestega (Cato, Brutus jt.) ühendavad teda kangelaslikkus ning kodanikutunne, teistega (Sara Sampson, tema isa) loomulikkus ja inimlikkus. Kuid sisuliselt on Philoktetes siiski hoopis uus nähtus.

Lessing võitleb nimelt «sünteesitud», sisemiselt vastuolulise kangelase eest. Ta ei võta ühtegi tema koostisosa eraldi, vaid sulatab need kokku. Tundelisust ja tavalisust õigustab Lessing esteetilisest küljest, kuid taunib ühiskondlikult seisukohalt ja vastupidi, tundetuse ning kangelaslikkuse lükkab kõrvale tema esteetika, kuid kiidab heaks kodanikumoraal. Lühidalt, Lessing on selle poolt, et kangelased oleksid laval tundelised ja elus kalgid.

60-ndatel ja 70-ndatel aastatel astub Lessing välja sentimentalismi kui käitumisviisi vastu ühiskonnas. Ta poolehoid kuulub nendele, kes kodanikukohuse täitmisel suudavad oma tunded maha suruda. «Hamburgi dramaturgias» kritiseerib Lessing Rousseau «Uut Héloïse'i» ja eriti Saint-Preux'd, kes ei suutnud oma kirgi talitseda. Samuti ei kiitnud Lessing heaks «Noore Wertheri kannatusi». Kirjas Eschenburgile 26. okt. 1774 märgib ta, et Goethe peaks oma teosele lisama veel ühe peatüki, mis mõistaks hukka wertherluse ja hoiataks noorukeid vabasurma eest, sest paljud, pidades «poeesia ilu kauniks moraaliks», võiksid minna sama teed nagu Werther. Lessing hindab kõrgelt romaani poeetilisust, kuid taunib selle sentimentaalset põhitooni.

Tundetuse eitamine dramaturgias kujuneb Lessingil võitluseks klassitsismiga, kus positiivne kangelane näitab end vaid

* G. E. Lessing, Valitud teosed, Tallinn 1965, lk. 350—351.

ideaalse kodanikuna, kes on minetanud lihtsad inimlikud jooned. Lessing pole sugugi kangelaslikkuse vastu. Valgustajana võitleb ta selle eest, et Saksamaal oleks võimalikult rohkem vabadusvõitlejaid, kuid realismi teoreetikuna väidab ta, et «raudse südamega» tundetu stoik ei tohi tragöödias peaosa mängida, see teeks näidendi skemaatiliseks ja vähendaks teatri mõju vaatajaskonnale.

«Hamburgi dramaturgia» («Hamburgische Dramaturgie», 1767—1769). «Laokooni» kõrval oli Lessingi teine suurem teoreetiline töö «Hamburgi dramaturgia». See koosneb 104 artiklist, Hamburgi teatri etenduste retsensioonidest. Lessing annab hinnangu näitlejate mängule ja võtab vaatluse alla draamateooria tõsiseid küsimusi. Suure osa «Hamburgi dramaturgiast» hõlmab klassitsismi kriitika. Lessing süüdistab Corneille'd ja Voltaire'i ebaloomulikkuses, külmuses, tõepärasuse puudumises. Nende negatiivsete külgede põhjust näeb ta selles, et klassitsistid kujutavad tragöödias poliitilistest kirgedest ajendatud kodanikke, mitte aga tavalisi inimesi. See seisukoht ilmneb näiteks kuulsas «Rodogune'i» analüüsis. Lessing heidab Corneille'le ette, et ta näitas Kleopatras valitsejannat, poliitilist intriganti, mitte aga armukadedat naist. Kleopatra käitumine on Lessingi meelest täiesti ebaloomulik. Nii teebki ta järelduse: «Corneille'd tuleks nimetada hiiglaslikuks, gigantlikuks, mitte aga suureks. Ei saa olla suur see, kes ei ole tõepärane.» (30. artikkel.)

Lessing nõuab, et kangelane oleks inimlik, ilma selleta ei saavuta tragöödia oma eesmärki ega tekita hirmu ning kaastunnet. Kuningad, printsid, väejuhid, kujutatud ainult avaliku elu tegelastena, et tee näidendit haaravaks. Ja üldse, nagu arvab Lessing, ei tule ideaalset kangelast otsida suurilmareegleid ning viisakaid kombeid järgivast õukonnast. «Juba ammu olen ma arvanud,» kirjutab ta, «et õukond pole kaugeltki see koht, kus poeet peaks õppima loomulikku elu tundma. Kui toredus ja etikett muudavad inimesed masinateks, siis poeedi ülesandeks on masinad jälle inimesteks muuta.» (59. artikkel.)

Ent Lessing mõistab tõepärasust veidi kitsapiiriliselt. Ta näeb tõde vaid seal, kus kujutatakse «loomulikke» tundeid. Lessing ei märka, et Kleopatra on omamoodi tõepärane kui idamaise despootliku riigi valitsejanna, et kogu õukonna elu toetub intriigidele, ja et Corneille oli lähedal ajaloolisele tõele, kui ta näitas oma tegelast kättemaksuhimulise ning verejanulise fuuriana.

Klassitsistide mõistuslikule loomingule vastandab Lessing Shakespeare'i dramaturgia, mis tema meelest on draamakunsti musternäidis. Lessing tõstab Shakespeare'is esile kõigepealt emotsionaalsete elamuste avamise oskuse. Tema teoste tegelased pole kalgid «kodanikud», vaid elavad inimesed. Lessing kritiseerib Voltaire'i «Zaïre'i», kuid annab kõrge hinnangu «Romeole ja Juliale», kus, nagu ta väidab, avaldatakse armastust loomulike sõnadega.

Kuid Lessing, siiski valgustaja, vaatab Shakespeare'i moralisti pilguga. Tema tragöödiate mõtet püüab Lessing mõnikord samastada mõne lihtsa moraaliõpetusega. Nii hindab ta «Othellot» kui armukadeduse, selle «hukutava meeletuse» täpseimat õpikut». «Siin,» kirjutab Lessing, «võime kõike õppida, nii seda, kuidas seda kirge esile kutsuda, kui ka seda, kuidas teda vältida.» (15. artikkel.)

«Hamburgi dramaturgias» pühendab Lessing palju tähelepanu kunsti spetsiifikale. Ta ei kujuta endale kunstiloomingut ette ilma üldistusteta. Tema arvates näitab dramaturg inimeste käitumise seaduspärasust ja selles on tema erinevus ajaloolasest, kes kirjeldab ajalooliste isikute kogu elu. «Teatris,» ütleb Lessing, «ei pea me teada saama, mida see või teine inimene tegi, vaid mida teatud iseloomuga inimene teatud olukordades teeb. Tragöödia eesmärk on palju filosoofilisem kui ajaloo eesmärk.» (19. artikkel.) Järelikult ei reprodutseeri kunst mitte individuaalset, vaid üldist, mis on kõigile õpetlik. Ühte või teist sündmust kujutades teeb dramaturg alati kindlaks sündmuse esilekutsunud põhjuse, mille ta leiab tegelaste iseloomudest. Viimased võivad paljudel inimestel ühesugused olla.

Draama õpetlikkuse ja kasvatusliku mõju määrab Lessingi arvates see, kui õigesti on kujutatud inimiseloomud. Ta ei kõnele peaaegu üldse vajadusest avada ühiskonnaelu tüüpilisi nähtusi. Siin jääb Lessing ehtsaks valgustajaks, kes on veendunud, et ajalooarengu määravad ideed ning ühiskonna moraali täiustumine.

Lessingi järgi üldistab kunst inimeste kõlbelisi, mitte sotsiaalseid omadusi. Ent sellise üldistuse tulemuseks on vältimatult skematism. Näiteks ühe kitsipunga kujus paljude ihnurite iseloomujooni kontsentreerides saab dramaturg lõpuks ihnsuse rafineeritud variandi, kuid autori loodud tüüp jääb ilma elava inimese omadustest, ta muutub lihtsalt pahe personifikatsiooniks.

Lessing ise nägi niisuguse tüpiseerimise kahjulikkust. Ta rõhutas, et «iseloomujoontega küllastatud kuju on pigem isikustatud idee kui iseloomustatud isik», kuid ta ei suutnud lahendada probleemi, kuidas üks ja sama tegelaskuju saaks olla nii «tihendatud» kui ka «tavaline». «Selles ongi raskus!» ütleb Lessing.

«Tihendatus» ja «tavalisus» ühtivad siis, kui ei üldistata mitte moraalijooni, vaid teatud sotsiaalse ringi inimeste konkreetseid ajaloolisi külgi. Ent Lessing kui moralist ei suutnud kogu seda probleemi täielikult mõista.

«Minna von Barnhelm» («Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück»; eesti k. 1896, 1965). 1767. a. avaldas Lessing «Minna von Barnhelmi ehk Sõduri õnn». See on esimene rahvuslik saksa komöödia. Näidendi tegelased ei kuulu ainult ühte ühiskonnast isoleeritud perekonda, nad osalevad üldrahvaliku tähtsusega sündmustes. Tegevus areneb vahenditult pärast Seitsmeaastast sõda,

mil Preisi sõjaväeametnikud heitsid armeest välja need ohvitseerid, kes olid teeninud «oma au pärast», kuid mitte Preisi monarhia pooldamise tõttu.

Lessing astus teravalt välja preisilikkuse, kolkapatriotismi kõikvõimalike avalduste vastu. Kui Friedrich II anastuslikud sõjakäigud olid täies hoos ja natsionalistlik vaimustuslaine oli haaranud Saksa ühiskonna laiu kihte, kritiseeris ta «lõputuid patriootilisi kõnesid», mida «tuleb iga päev kuulata». Gleimi «Ühe grenaderi preisi sõjalaulude» («Preussische Kriegslieder ... von einem Grenadier») puhul, mis polnud vaba šovinismist, tunnistas Lessing kirjas autorile (16. dets. 1759), et kõige vähem kadestab ta selle patrioodi kuulsust, «kes õpetab mind unustama, et ma pean olema maailmakodanik».

«Minna von Barnhelmi» kriitikateravik on sihitud Friedrich II sõjalis-bürokraatlikule režiimile ning natsionalismile. Autor ülistab humanistliku mõttelaadiga inimesi, kellele rahvuslikud eelarvamused on võõrad. Teose ideed justkui sümboliseerib Preisi ohvitseri Tellheimi abielu Saksi aadlidaami Minnaga. Lessing võitleb uute, humanismi printsiipidel põhinevate ühiskonnasuhete eest.

Ülesehituselt on teos keerukas. Näidendi aluse moodustavad kaks konflikti. Üks on kitsas, ainult perekondlik (koomilised arusaamatused Minna ja Tellheimi vahel), teine aga ühiskondlik-poliitiline (Tellheimi kokkupõrge Preisi sõjalis-bürokraatliku süsteemiga). Erinevalt Gellertist ei jää Lessing ainult perekonnaprobleemide ringi. Ta paneb oma näidendisse suure ühiskondlik-poliitilise sisu, mis annab teosele rahvusliku koloriidi ning rahvaliku iseloomu.

Tellheim on humaanne ohvitser. Selliseid peaaegu polnudki Preisi sõjaväes, mis koosnes palgasõduritest ja tegeles röövimise ning vägivallaga. Freidrich II sissetungi ajal Saksimaale oli Tellheim ühe linna eest osa sõjamaksu ära tasunud. Vastu sai ta võlakirja, mille järgi võlg pidi talle tagasi makstama pärast rahu sõlmimist. Selline humaansus näib Preisi militaristliku kildkonna juhtidele nii ebatavaline, et majorit süüdistatakse altkäemaksu võtmises ja talle tehakse ettepanek erru minna.

Tellheim ei pannud Preisi ohvitseri mundrit selga armastusest Friedrich II vastu. Ta läks sõtta, et «tutvuda ohtudega ja harjutada ennast rahulikuks ning otsustusvõimeliseks». Preisi palgasõdurite armee, andunud kuningale, kuid võõras maale ning rahvale, tekitab tas ainult tülgastust. Tema arvates «teenida ilma eesmärgita, täna siin, homme seal, tähendab lihtsalt lihunik olla».

Tellheimi sõduriõnn osutus ebakindlaks. Kaotanud au, vireleb ta võõrastemajas, oodates rehabiliteerimist. Nii kujutas Lessing humaanse inimese tragöödiat Preisi poliitilises süsteemis. Ise hea ja suuremeelne, hoidub ta kõrvale igasugusest osavõtlikkusest ja isegi sõprade abist. Tellheim on valmis loobuma rikkast pruudist

Minna von Barnhelmist, sest peab endale alandavaks olla naisest materiaalselt sõltuv.

Minna otsustab majorit õpetada. Ta teeskleb, et on kõigist põlatud ja pärandusest ilma jäetud. Minna plaan on järgmine: «Praegu keeldub ta nii minust kui mu varandusest, aga ma olen kindel, et ta kas või kogu maailma vastu võitlema hakkab, niipea kui kuuleb, et olen õnnetu ja hüljatud.»* See psühholoogiline püünis täidab oma ülesande. Tellheim saab aru, et ta käitumine oli väär. Enam ei takista teda miski nägemast inimeste normaalsete suhete tõelisi aluseid. Friedrich II-lt saadud kiri Tellheimi täieliku rehabiliteerimise kohta ei muuda enam midagi. Kaotanud oma sõduriõnne, leiab major lähedase inimese armastuse ja sõpruse.

Päritolult on Tellheim ja Minna aadlikud, kuid mõlemad on demokraatlikult meelestatud ja valgustusliku teadvusega. Saksi aadliku rõivastesse ja Preisi ohvitseri mundrisse on riietatud valgustusaja ideaalsed kangelased, vabad seisuslikest ning rahvuslikest eelarvamustest. Erinevalt teistest samasse sotsiaalsesse kihti kuuluvatest inimestest on Minna ja Tellheim täiesti omakasupüüdmatud ning ilma aristokraatliku kõrkuseta. Nad on uue moraali kandjad, mille aluseks on inimese hindamine tema kõlblate ja vaimsete omaduste, mitte aga tiitlite ega ühiskondliku positsiooni järgi.

Valgustusideed väljendavad teoses ka teenrid. Just teenib Tellheimi omakasupüüdmatult, ta on valmis «oma isanda jaoks armuandi paluma ja varastama». Kuid kõiges selles pole jälgegi orjalikust agarusest. Just austab Tellheimi kui inimest, kes oli maksnud tema ravimise eest laatsaretis ja aitas tema laostunud isa. Südamlikud on ka Minna ja Franziska suhted.

«Minna von Barnhelmi» positiivsetele tegelastele vastandatakse «ajalooliselt konkreetsed» inimesed: võõrastemaja peremees, Riccaut, samuti lava taha jäävad, kuid siiski tegevuskäiku mõjutavad Preisi sõjalise kildkonna esindajad. Riccaut on tavaline palgasõdur, kellest Preisi armee kubises. Veendumusi tal pole. Sõjaväeteenistust peab ta ametiks ja teenib neid, kes rohkem maksavad. Kirjandusloos on Riccaut üks «hoopleva sõduri» variante. Vale ja argus on tema lahutamatud omadused. Lessing on Riccaut leidnud tegelikkusest. Niisama reaalne on võõrastemaja peremees, ahne, omakasupüüdlik väikekodanlane. Välise armastusväärsuse all peitub siin hundimoraal.

«Emilia Galotti». 1772. a. valmis Lessingi parim teos, kodanlik tragöödia «Emilia Galotti» (eesti k. 1965). Feodaalaja despotismi salvav kriitika ühineb siin keskseisuse moraali tugevuse rõhutamisega. Emilia ja Odoardo kujudes püüab Lessing kehastada inimlikku kangelast, kelle eest ta «Laokoonis» võitles. Tra-

* G. E. Lessing, Valitud teosed, Tallinn 1965, lk. 57.

göödia esialgne plaan tekkis sajandi keskel, kui Lessing oli sentimentaalsete vaadete mõju all. Ta kavandas «Emilia Galotti» liigutava olustikunäidendina, kus ei olnud kohta kangelaslikkusel ega kaasaja ühiskondlik-poliitilistel küsimustel. Kirjas Chr. F. Nicolaile kõneleb Lessing sellest järgmiselt (endast räägib ta kolmandas isikus): «Tema praegune süžee on kodanlik Virginia*, kellele ta andis nimeks Emilia Galotti. Ta nimelt eraldas Rooma Virginia loost kõik selle, mis tegi neiu huvitavaks kogu riigile. Ta arvab, et neiu saatus, kelle tapab isa, pidades voorust tähtsamaks kui elu, on juba iseenesest küllaltki traagiline ja suudab tungida hinge põhjani ka siis, kui sellele ei järgne kogu ühiskonnasüsteemi kukutamine.»

Kui Lessing 60-ndate aastate lõpul tragöödia jälle kätte võttis, muutis ta oluliselt esialgset kavandit. Ta loobus teema olustikulisest käsitelust, tõi näidendisse ühiskondlik-poliitilisi motiive, andis teosele paljastava suuna, kusjuures ei kritiseerinud mitte ainult feodaalset omavoli, vaid ka kodanluse passiivsust ning sentimentaalsust.

Tragöödia peategelane Emilia Galotti on esimestes piltides tavaline tundeline tütarlaps kodanlikust keskkonnast. Kord viibis ta õukonna ballil. Neiule pööras tähelepanu prints Hettore Gonzaga. Emilia ei saa mehe vastu ükskõikne olla, ent on kihlatud krahv Appianiga ja tahab temale truu olla. Veendunud tütarlapse moraalikindluses, tarvitab Gonzaga vägivalda. Oma kammerhärra Marinelli abil tapab ta Appiani ja viib tema pruudi oma lossi. Saanud kuriteost teada, Emilia nagu ärkab. Tas tõstab pead solvatud inimese uhkus, ent ta kardab, et annab lõpuks järele printsi keelitustele. Ta palub, et isa päästaks ta häbist. Odoardo kiidab ta otsuse heaks ja torkab pistodaga tütre surnuks.

Seega näitab autor Emiliat arenevana. Kui algul käitub ta sentimentaalse kodanlasest neiuna, siis näidendi lõpul ärkab temas kangelane, kes oskab oma tundeid moraalsele kohusele allutada. Emilias on nagu ühendatud kodanliku ja klassitsistliku tragöödia kangelase jooned. Miss Sara Sampsoniga seovad teda tundelisus, tavalisus, Catode ja Brutustega tundetus ning kangelaslik enesesalgamine.

Draama käigus kasvab Emilia «inimesest» «kodanikuks». Ümberkasvamisele pühendas Lessing eriti palju tähelepanu. See võimaldas tal siduda ühes inimeses argipäevast kangelaslikkusega ja seega suurendada teatri kasvatavat mõju vaatajale. Emilia ja Odoardoga tahtis kirjanik kodanlusele näidata, et mitte ainult klassitsistide poetiseeritud «ajaloolised kangelased» (kuningad, väejuhid jne.), vaid ka kõige tavalisemad keskseisuslased on suutelised kangelastegudeks.

* Näidendi esialgne pealkiri oli «Virginia». Lähemalt vt. V. Alttoa järelsõna raamatus G. E. Lessing, Valitud teosed, Tallinn 1965, lk. 480 jj.

Pealegi andis inimliku ning heroilise ühendamine Lessingile võimaluse luua sisemiselt vastuoluline draamategelane. Emilia ei ole miss Sara Sampsoni või Brutuse taoline. Tema sisemaailm on komplitseeritud. Vastavalt olukordadele näeme teda iga kord erinevalt, see on reaalne inimene. Lessing ei võitle üksnes kõrgelt ideelise dramaturgia, vaid ka inimese realistliku kujutamise eest. Draamakunsti kasvatusliku funktsiooni seostab ta näidendi realismiga. Mida reaalsem on tegelane, seda elulähedasemad on konfliktid ja seda tugevam on draama kasvatuslik mõju.

Tragöödia heroiline kallak leidis väljenduse ka Emilia isa kujus. Odoardo Galotti on ennastohverdava kodaniku tüüp. Erinevalt Voltaire'i Brutusest on ta aga tavaline inimene. Kodaniku põhimõttelisus ei välista temas inimlikkust. Odoardo on liigutavalt kiindunud Emiliasse, kuid hukkab tütre, kaitstes seega mitte ainult oma perekonna, vaid ka kogu keskseisuse au.

Emiliat ja Odoardot kujutades püüdis Lessing heroiseerida kodanlust, rõhutada mõtet, et mitte ainult vanas Roomas, vaid ka kaasaegsete kodanlaste hulgas võib leida kangelaslikult käituvaid inimesi. Näidendi idee avaldub kõige selgemini Odoardo sõnades Emilia hukkamise eel.

«EMILIA: Kunagi oli olnud üks isa, kes selleks, et oma tütart häbist päästa, talle esimese kättejuhtunud tera südamesse tõukas, — seega talle teistkordselt elu andes. Aga kõik niisugused vägiteod olid kunagi! Niisugust isa nüüd enam ei ole!

ODOARDO: On, mu tütar, siiski on! (Pistab ta odaga läbi).»*

«Emilia Galotti» põhjab kodanluse alandlikkust, tema leppimist ebaõiglase valitsusega. Lessing paljastab kodanlaste seas laialt levinud lipitsemist ning orjameelsust. Vastukaaluks sellele loob ta tegelased, kes eelistavad surma autusele. Too motiiv avaldas Saksa ühiskonnale revolutsioneerivat mõju.

Kuid saksa rahva ühiskondlik passiivsus mõjutas ka Lessingit. Feodaalkorra vägivalda taunib ta ainult kõlbluse seisukohalt. Ei Emilia ega Odoardo luba printsil teotada oma inimväärikust, kuid kaugemale nad ei lähe. Nende kangelaslikkus ei ületa moraalimässu piire, mis ei põhjusta mitte vägivallatseja, vaid hoopiski tema ohvrite hukkumist. Traagilise konflikti selline lahendus oli tavaline XVIII sajandi Saksamaal, kus feodalismivastane liikumine piirdus peamiselt ideoloogiaga.

Eelistades aktiivse feodalismivastase väljaastumise asemel protesti moraali valdkonnas, ei näinud Lessing dramaturgia põhiülesannet mitte kodanluse klassiteadvuse arendamises, vaid inimisiksuse kõlbluse kasvatamises. Seetõttu ei suuna Lessingi positiivne tegelane oma võitlusenergiat vaenulike olukordade, vaid enese kui «tunnetega inimese» vastu. Niisugune on Emilia. Tra-

* G. E. Lessing, Valitud teosed, Tallinn 1965, lk. 165.

göödia lõpul ei mõtle ta võitlusest printsiga, talle on tähtsam üle saada oma inimlikest nõrkustest: «Vägivald! Vägivald! Kes ei suudaks vägivallale vastu panna? See, mida vägivallaks nimetatakse, on tühine. Ainult võrgutus on tõeline vägivald.»*

Odoardo Galotti perekonna vastaspooluseks on printsi õukond, kus kõiki asju juhib alatu Marinelli, feodaalühiskonna tüüpiline sünnitis. Suureks saavutuseks Lessingil on printsi kuju. Hettore Gonzaga ei näi piiratud, nürimeelne türann. Loomult on ta heasüdamlik, soosib kunsti, tunnustab armastusabielu. Emilia Galottit ei kavatse ta vallutada oma kõrge seisusega, vaid kirglike armuavaldustega. Ainult ootamatult ilmunud takistus (Emilia eelseisev abielu) tuletab talle ta võimu meelde ja sunnib teda vägivalda tarvitama (Marinelli soovitusel).

Hettore Gonzagast saab kurjategija vaid sellepärast, et ta on kõrge võimukandja, kelle soovi peetakse seaduseks, mitte tema iseloomu rikutuse tõttu. Sündmuste sellisel käsitelul oli revolutsiooniline mõte. See viis vaatajad järeldusele, et pahe tekkimise põhjust ei tule otsida inimesest, vaid absolutistliku korra süsteemist, mis ei takista vürste milleski ja tõukab nad kuritegudele.

Sotsiaalse paljastusjõu poolest on «Emilia Galotti» noore Schilleri näidendite otsene eelkäija. See on esimene saksa tragöödia, mis ühendab feodaalse rõhumise ning kodanluse alandlikkuse kriitika inimliku kangelase kujutamisega. Viimase taotlused, tõsi küll, et ületa veel moraali piire.

«Naatan Tark» («Nathan der Weise», 1779; eesti k. 1965). Lessingi viimane puhtilukirjanduslik teos on draama «Naatan Tark». Teose loomisele eelnes Lessingi poleemika saksa reaktsiooniliste teoloogidega. 1777. a. leidis ta Wolfenbütteli raamatukogust valgustaja Hermann Samuel Reimaruse käsikirja ja avaldas selle pealkirja all «Tundmatu fragmendid» («Fragmente eines Ungenannten», 1777—1778). Teoses kaheldi piibli ja Kristuse jumalikus päritolus. Väljaande kommentaarides ei olnud Lessing Reimaruse kõigi seisukohtadega nõus, kuid kaitses mõttevabadust.

Reimaruse teos ja Lessingi kommentaarid said kirikumeeste rünnakute märklauaks. Eriti ägedalt tungis peale Hamburgi pastor Johann Melchior Goeze. Lessing ei jäänud vastust võlgu. Ta kirjutas Goeze vastu üksteist satiirilist kirja, mis said tuntuks pealkirja all **«Anti-Goeze»** (1778).

Braunschweigi võimud konfiskeerisid «Anti-Goeze» ja võtsid Lessingilt õiguse oma teoseid trükkida, sest ta olevat rikkunud tingimust, mille järgi ta ei tohtinud artiklitesse paigutada midagi niisugust, «mis religiooni ning häid kombeid solvata võiks». Lessing otsustas siis poleemika näidendisse kätkeda. «Tahan proovida,» kirjutas ta E. Reimarusele 6. sept. 1778, «kas lubatakse mul vabalt rääkida vähemalt minu endisest kantslist, teatrilavalt.»

* G. E. Lessing, Valitud teosed, Tallinn 1965, lk. 164.

«Naatan Targas» astub Lessing välja usufanatismi vastu ja kaitseb humanistlikke vaateid. Ta võtab oma kaitse alla võrdsuse ning rahvaste sõpruse idee. Kõik ta mõtted on seotud tulevikuga, mil kaovad seisuslikud, rahvuslikud ning religioossed eelarvamused ja kõik inimesed koonduvad ühte vennalikku perre. «Naatan Targas» on eriti selgesti väljendatud Lessingi ühiskondlik-poliitiline ideaal. Kui «Emilia Galottis» kritiseeris ta kaasaegset ühiskonda, siis viimases draamas kujutas ta oma unistusi harmoonilistest ühiskonnasuhetest ja ideaalsest inimesest.

«Naatan Tark» on ideedraama klassikaline näide, konfliktid on siin ideoloogilised. Näidendi tegelased ei satu üksteisega vastuollu sotsiaalsete konfliktide põhjal, vaid mitmesuguste kõlbeliste ja kõigepealt religioossete veendumuste tõttu.

Sündmused arenevad keskaegses Palestiinas. Rikas juudikaupmees Naatan, kelle kõik lapsed on hukka saanud fanaatiliste kristlaste käe läbi, võtab kasvatada kristlasest tütarlapse Reeha, keda nimetab oma tütreks. Kord, kui Naatan oli ära, pidi Reeha tulekahjus peaaegu hukka saama, ta päästis templirüütel. Noored inimesed hakkavad teineteist armastama, ent kui mees saab teada, et tütarlaps on juuditar, lämmatab ta endas selle tunde. Reeha kristlikust päritolust saab teada Jeruusalemma patriarh. Kristliku hinge hukutamise eest nõuab ta Naatanile tulesurma. Naatani kutsub külla sultan Saladin. Soovides rikka kaupmehe kulul nalja teha, esitab ta Naatanile salakavala küsimuse: milline on päris usk? Vastuse asemel jutustab Naatan mõistuloo kolmest sõrmusest ja võidab oma tarkusega sultani sõpruse. Draama lõpeb humanistlike printsiipide täieliku võiduga.

Nagu kõik teised valgustajad, uskus ka Lessing inimkonna progressisse. Ta oli kindlalt veendunud, et igas isikus on terve inimlik alge, ent sageli on see maetud sügavale seisuslike, religioossete ja teiste eelarvamuste alla. Tema arvates ongi valgustusideoloogia ja -kirjanduse ülesandeks kaasa aidata inimloomuse parimate omaduste arendamisele.

Humanistliku arengutaseme poolest jagunevad «Naatan Targa» tegelased mitmeks rühmaks. Kõige madalamal asub patriarh. Usufanatism on temas lämmatanud kõik inimliku. Ta on dogmaatik, austab pimesi ristiusu õpetust, vihkab valgustust ning humanismi.

Patriarhist veidi kõrgemal asub Taaja, Reeha kasvataja. Tema pooldab samuti ristiusku. Kuid Taaja on harimatu ja teeb kurja, sest ei tea, mis on hea. Sellepärast suhtub Naatan temasse poolehoiuga, nagu tark õpetaja eksinud lapsesse, nimetades teda «minu heaks ja halvaks Taajaks».

Teose teise rühma moodustavad passiivsed humanistid, kloostrivend Bonafides ja derviš Al-Hafi. Nad näevad maailma ja inimeste ebatäiuslikkust, kuid hoiduvad kõrvale võitlusest humanistlike ideaalide eest. Lessing taunib nende passiivset ellusuhtumist.

Inimese kõrgeimat väärtust näeb ta tegevuses, valgustuslike vaadete kaitsmises.

Aktiivne on templirüütel. Ta on humanist, kuid peab humanismi vaid kristlastele iseloomulikuks jooneks. Ainult tutvus Naataniga ja armastus Reeha vastu aitavad tal religioossetest eelarvamustest vabaneda.

Kõrgeimal astmel asub Naatan Tark. Ta ei ole piiratud ei rahvuslikus ega usulises mõttes ja võitleb humanistlike veendumuste eest. Tema tarkus seisab selles, et ta kannatlikult kasvatab teisi inimarmastuse ning vendluse vaimus.

Saladinile jutustatud mõistuloos kolmest sõrmusest taunib Naatan kolme religioosset süsteemi, need kõik on «võltsid», sest soodustavad fanatismi, veriseid arveteõiendamisi jne. Religioonide «ehtsuse» küsimus lahendatakse Lessingi arvates kauges tulevikus. Alles siis, kui on kõrvaldatud rahvastevaheline vaen ja kõik inimesed moodustavad ühe suure pere, võivad religioonid oma «ehtsust» tõestada.

Lessing astus «Naatan Targas» küll välja passiivse ellusuhtumise vastu, kuid ta ise tunnustas aktiivset tegevust ainult ideoloogia sfääris, mitte aga ühiskondliku võitluse areenil. Selles on tema nõrkus. Lessingi looming, mis paljastab feodaalaja despotismi, natsionalismi ning ususallimatust, võitles siiski inimväärse elu eest, äratas saksa rahva ühiskondliku iseteadvuse ja sundis kriitiliselt suhtuma kehtivasse ühiskonnakorrasse.

FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK

(1724–1803)

Suur saksa poeet Friedrich Gottlieb Klopstock oli Lessingi kaasaegne. Ta võitles algupärase kirjanduse eest, pani aluse saksa kodanikuluulele, ülistas oma oodides Prantsuse revolutsiooni ja kritiseeris Saksa pisiriikide absolutismi.

Klopstock sündis juristi perekonnas. Koolis sai ta põhjalikud teadmised klassikalistes keeltes. 40-ndatel aastatel õppis ta usuteadust algul Jena, hiljem Leipzigi ülikoolis. Juba koolipingis hakkas ta luuletusi kirjutama.

Noor Klopstock sattus Bodmeri ja Breitingeri mõju alla. Juba koolis tekkis tal mõte kirjutada religioosne eepos Kristusest **«Messias»** («Der Messias»). Teose kolm esimest laulu ilmusid 1748. a. ja said Saksamaal otsekohe väga populaarseks. Autor lõpetas eepose 1773. a.

«Messias» koosneb 20 laulust heksameetris. Luuletaja kasutab väljendusrikast ning metafoorset lüürilist keelt. Ristiusulegendi järgi ülistab autor Kristuse kangelastegu: inimeste päästmise

nimel läks ta märtrisurma. Tegevus toimub nii maa peal, põrgus kui ka maailmaruumis. Kristust ründavad deemonlikud jõud eesotsas Saatanaga. Nendega võitlevad inglid.

Erinevalt antiikaja eepilistest teostest ei pööra Klopstock peatähelepanu välistele sündmustele, vaid tegelaste, Kristuse pooldajate läbielamustele. Nende rõõmu ja kurbuse, viha ja juubeldamise kirjeldamisel saavutas ta suure emotsionaalse väljendusrikkuse. See oli XVIII sajandi esimesel poolel uudne ja jättis lugejatele tugeva mulje.

Klopstocki «Messias» ei ole varjatud revolutsioonilist protesti feodaal-monarhistliku rõhumise vastu nagu Miltoni «Kaotatud paradiisis», sellepärast ei pidanud Belinski võimalikuks arvata Klopstocki teos uueaegsete eeposte hulka, sest viimased pidid kriitiku arvates rahva põhilisi sotsiaalseid püürgimusi väljendama. Ometi ei jäänud Klopstock täiesti kurdiks ajastu nõuetele.

18. laulus ähvardab poeet viimsepäevakohtuga kaasaegseid valitsejaid, kes rõhuvad oma alamaid ja peavad veriseid sõdu.

Aastatel 1751—1770 elas Klopstock Kopenhaagenis, kus sai väikest toetust Taani kuningalt. Siin jätkas ta tööd «Messia» kallal, lõi piiblitemaatilisi draamasid **«Aadama surm»** («Der Tod Adams», 1757), **«Saalomon»** («Salomo», 1764), kirjutas vaimulikke luuletusi, oode jne. Alates 1771. a. kuni surmani elas Klopstock Hamburgis, võitnud saksa luule patriarhi kuulsuse.

Klopstocki parimaid teoseid läbib kodumaa-armastus. Nendes kaitstakse rahvusliku ühtsuse ideed ja kritiseeritakse Saksa valitsejate killustumispüüdeid. Luuletaja pöördub sageli saksa rahva kangelasliku mineviku poole. Ta poetiseerib vanu germaanlasi ja iseloomustab neid veendunud patriootidena. Isamaalikud motiivid kõlavad eriti tugevasti Klopstocki bardiitides*, draamades heeruskide Arminiusest (Hermannist): **«Hermanni lahing»** («Hermanns Schlacht», 1769), **«Hermann ja vürstid»** («Hermann und die Fürsten», 1784), **«Hermanni surm»** («Hermanns Tod», 1787). Kõige olulisem nendest on esimesena mainitud näidend.

Bardiitides ülistab Klopstock Hermanni, kes purustas Rooma leegionid Teutoburgi metsas, ja mõistab hukka vürstid, kes reetsid saksa hõimude rahvuslikud huvid, sõlmisid kokkuleppe Roomaga ning hukutasid Hermanni. Ideeliselt olid tragöödiad seotud kaasajaga, nendes paljastati Saksamaa valitsejate separatistlikku poliitikat.

1774. a. avaldab Klopstock teose **«Saksa teadlastevabariik»** («Die deutsche Gelehrtenrepublik»), milles ta propageerib rahvuse kõigi kultuurijõudude konsolideerimist. Samal ajal mõtiskleb Klopstock kirjaniku kodanikukohusest, kutsub teisi kirjanikke üles olema oma otsustes sõltumatud, kirjutama mitte meelelahutuseks, vaid selleks, et lahendada ühiskondlikult tähtsaid küsimusi.

---

* Bardiit — bardi teos.

Kõige tähtsam Klopstocki poeesias on ta oodid. Nendes on mitmesuguseid teemasid. Poeet väljendab ülevaid tundeid, mida tekitavad looduse vaatlus, armastus, loominguekstaas, või siis kajastab ta ühiskonnaelu tähtsaimaid avaldusi (arvustab valitsejaid, ülistab Saksamaa kangelaslikku minevikku, avaldab oma suhtumist Prantsuse revolutsiooni jne.). Oodilaulikuna hõivas Klopstock juhtiva koha saksa kirjanduses. Ta tõi oodidesse revolutsioonilise võitluse teema, tegi selle žanri sakslaste rahvusliku ning sotsiaalse iseteadvuse tõstmise tõhusaks vahendiks.

Kuulsas oodis **«Kink ja hiis»*** («Der Hügel und der Hain», 1767) kõneleb kaasaegne kirjanik keskaegse lauliku ning vana kreeka poeedi varjuga. Nii üks kui teine kaitseb oma luulet. Klopstock võtab omaks originaalse poeesia printsiibid, mille järgi tuleb teenida kaasaega. Ta eelistab niisugust luulet antiikmeistrite loomingule, kus valitses harmoonilise ning peene vormi kultus. Klopstocki luuleprogrammi võttis vaimustatult vastu Göttingeni poeetide ring, kes pärast oodi ilmumist hakkasid end nimetama «Hieliiduks» (Hainbund).

Veelgi selgemini ilmnevad Klopstocki poeesia ühiskondlikud motiivid Prantsuse revolutsioonile pühendatud oodides. Luuletaja pidas seda uue ajastu alguseks inimkonna ajaloos. Juba oodis **«Generaalstaadid»** («Les États Généraux», 1788) avaldas autor oma vaimustust prantslastele, nimetas neid oma vendadeks, kutsus kaaskodanikke üles nende eeskuju järgima. Bastille' langemise aastapäevaks (1790) kirjutas Klopstock oodi **«Nemad, aga mitte meie»** («Sie und nicht wir»), kus ta kurvastab selle üle, et mitte Saksamaa, vaid Prantsusmaa astus esimesena uude ellu. Samasuguseid mõtteid mõlgutas ta oodis **«Tundke iseennast»** («Kennt euch selbst», 1789), hämmeldudes saksa rahva vaikimisest ning soovitades tal ärgata ja tegevusse astuda. Klopstock mõistis hukka Preisi ning Austria sõjalise interventsiooni revolutsioonilisel Prantsusmaal. Oodis **«Vabadussõda»** («Der Freiheitskrieg», 1792) häbimärgistab ta intervente, kes tahavad tule ja mõõgaga hävitada endale vabaduse võitnud rahva. Julgete väljaastumiste eest revolutsiooni kaitseks anti Klopstockile 1792. a. Konvendi otsusega Prantsuse Vabariigi aukodaniku nimetus.

Kuid hiljem ei suutnud luuletaja mõista revolutsioonilise terrori vajalikkust. Jakobiinide diktatuur hirmutas teda. Siin andis tunda saksa kodanluse ebaküpsus. Oodides «Minu eksitus» («Mein Irrtum») ja «La Rochefoucauld' varjule» («An La Rochefoucaulds Schatten») kahetseb autor, et oli innustunud revolutsioonist. Kuid siiski ei läinud poeet üle reaktsiooni leeri ja jäi demokraatlikele positsioonidele.

---

* Kinguna on mõeldud Helikoni, kuhu kogunesid kreeka muusad, teiste tõlgenduste järgi Parnassi või Rooma Kapitooliumi, hiis vihjab germaanlaste metsadele. *Tõlkija.*

Klopstock jättis sügava jälje saksa kirjanduslukku. Emotsionaalse pingega täidetud tundepoeesia algatajana ja rahvusliku koloriidi propageerijana oli ta «tormi ja tungi» kirjanike ning romantikute eelkäija. «Tormi ja tungi» poeedid jätkasid tema võitlust rahvaliku kunsti, metafooridest rikastatud emotsionaalselt väljendusrikka keele ja kodanikuluule üllaste traditsioonide eest.

«TORMI JA TUNGI» KIRJANDUS

Saksa valgustuse uue arengujärgu moodustas «tormi ja tungi» periood. Selle liikumise pooldajaid, nn. tormlejaid ehk raevukaid geeniusi iseloomustavad mässumeeleolud. Väljendades rahva edumeelsete kihtide mõtteid ja lootusi, kritiseerivad nad feodaalset tegelikkust ja viivad realistliku kunsti uude arengufaasi.

«Tormi ja tungi» kirjandus pärineb 70-ndaist ja 80-ndaist aastaist. Seda suunda esindavad Goethe, Schiller, Herder, Voss, Schubart, teatud määral Klinger, Lenz jt. Uuel suunal on revolutsiooniline ja selgesti väljendatud sotsiaalne iseloom. Raevukad geeniused võitlevad samuti isiku ja kunstniku («geeniuse») vabaduse eest, eitavad klassitsistide ratsionalistlikku dogmatismi, nõuavad tunnete vabastamist. Mõnikord võtab nende mäss individualistliku vormi, näiteks Klingeri loomingus, kuid üldiselt teenisid nad sõnarelvaga rahvamasside huve, õhutades viha orjastajate vastu.

«Tormlejate» ühiskondlikud ja esteetilised positsioonid. Radikaalselt meelestatud «tormlejad» rõhutavad subjektiivse teguri suurt osa ajaloos. Neid ei rahulda vaatlev ellusuhtumine, mida ei suutnud täiesti ületada isegi Lessing. Nad protesteerivad saksa kodanluse passiivsuse vastu ja kutsuvad üles tegelikkuse aktiivsele mõjutamisele.

Raevukad geeniused toovad kirjandusse ühiskondlikult aktiivse tegelase. Oma mässulise tegevusega heidavad nad väljakutse niihästi feodaalsele despotismile kui ka arglikule, vabadusvõitlusest kõrvalehoidvale kodanlusele. Näiteks võib tuua Schilleri Karl Moori ning Goethe Götz von Berlichingeni.

Tuleb märkida, et «tormlejad» viivad oma kangelase perekonnast välja, teevad temast osaleja ajaloolistes sündmustes, inimese, kes ise teeb ajalugu. Niisugused ei ole ainult ajaloolised isikud Götz ja Fiesco, selline on ka väljamõeldud Karl Moor.

Kangelase toomine ajalooareenile andis «tormlejatele» võimaluse varustada heroilisus uue mõttega. Lessingi tragöödiates nähti kangelaslikkust moraali aspektist, see oli seotud inimese loomulike kalduvuste mahasurumisega. Emilia Galotti saab kangelaseks siis, kui isa käe läbi surma saab. Tema piinaja jääb karistamata. «Tormi ja tungi» kirjanduses maksab positiivne tegelane

kätte inimväärikuse porritallamise eest. Mõnikord haarab ta relva, et rahva rõhujaid karistada. On küll tõsi, et niisugust aktiivset vastuhakku võib «tormlejate» teostest leida kaunis harva, kuid tähelepanu väärib juba tendents, mis näitab teatud nihkeid valgustuse ideoloogias.

«Tormi ja tungi» parimates teostes ei suru «kodanik» maha «inimest». Vastupidi, kangelaslikkus väljendab siin inimese parimaid jooni, tema vabaduspüüdu, pürgimust vaimse arengu täiuslikkusele. Isikliku ja ühiskondliku ühendamine lõi soodsad tingimused didaktismi ületamiseks, eluliste kujude maalimiseks.

«Tormi ja tungi» kangelane on heitnud endalt kõik köidikud. Ta on tavaliselt tugev, mässumeelne, elava temperamendiga. Ta on mingi domineeriva kire (kättemaksuiha, armastus jt.) võimuses, mis aga siiski ei tee teda ühekülgseks. «Tormlejate» draamade tegelased ei ole isikustatud kodanikuvoorused, nad on individuaalselt iseloomustatud elavad inimesed, kelles ühiskondlikud ning isiklikud püüdlused ühinevad.

Võitlus suurte ideede ja sügavate tunnete realistliku kujutamise eest kunstis juhtis «tormi ja tungi» kirjanikud (eelkõige Herderi, Goethe ja Schilleri) paratamatult Shakespeare'i juurde, kelle loomingus ühiskondlik ja isiklik polnud veel lahutatud nagu klassitsistidel. Nad õppisid temalt elu ning iseloomude igakülgset esitamist. Paljud «tormlejad» olid oma maailmatunnetuselt seotud sentimentalistidega, eeskätt Rousseau'ga. Neile on iseloomulik loomulik looduse ja tunnete kultus, inimisiksuse seisustevälise väärtuse tunnustamine, soov viia elu vastavusse inimese loomulike tarvetega. Selliseid püüdeid võib näha Herderil, Goethel, Schilleril, Klingeril jt. «Tormi ja tungi» suurimate kirjanike looming on kunstimeetodilt siiski realistlik. Ka sentimentaalsed tegelased (Werther, Luise Miller) on kujutatud täiesti realistlikult ja konkreetselt.

Esteetika valdkonnas võitlesid «tormlejad» loominguvabaduse eest ja ratsionalistliku esteetika ahistavate normide vastu. Romantikuid ennetades pidasid nad tähtsaks «geeniust», kes oma loomingus ei juhindu reeglitest, vaid inspiratsioonist. «Tormi ja tungi» teoreetikud tunnustasid ainult tingimisi juba antiikajast pärit vormelit «Kunst on looduse jäljendamine». Nad tajusid selles peituvat ohtu, selle järgimine täht-tähelt oleks viinud naturalismi. Sellepärast kõnelevad raevukad geeniused tegelikkuse ümberkujundamise vajadusest. Nende arvates kunstnik ainult ei jäljenda, vaid ka muudab elu, väljendab oma suhtumist temasse.

J. G. HERDER

(1744–1803)

«Tormi ja tungi» suurim teoreetik oli Johann Gottfried Herder. Tema tähtsus filosoofia ning esteetika ajaloos avaldub kõigepealt selles, et ta vaatas esimesena looduse ja ühiskonna, kirjanduse ja kunsti arengule ajaloolisest seisukohast. Tema tähtsaks teeneks on ka Shakespeare'i rahvalähedase loomingu «avastamine». Herderil oli suur mõju kaasaegseile kirjanikele. Tema otsese mõju all algas Goethe kirjanduslik tegevus. Herderi ideid võtsid üle ja mugandasid uute ajalooliste tingimustega romantikud.

Herderi elutee. Herder pärineb madalamatest kihtidest. Tema isa oli kangur, hiljem õpetaja ning täitis ühtaegu kohalikus kirikus kellamehe ning koorilaulja kohuseid. Ema oli sepa tütar. Metseenide alandava abiga lõpetas Herder kooli ja astus 1762. a. Königsbergi ülikooli usuteaduskonda. Üliõpilaste hulgas paistis ta silma huvide ulatuslikkusega.

Aastatel 1764—1769 oli Herder Riias kirikuõpetaja. Seal tutvus ta Baltimaade ja slaavi rahvaste folklooriga ning kirjutas oma esimesed suuremad teosed: **«Uuemast saksa kirjandusest. Fragmendid»** («Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente», 1768), **«Kriitilised metsad»** («Kritische Wälder», 1769).

1769. a. reisis Herder Prantsusmaale. Tulemuseks oli reisipäevik, kus võib juba märgata kirjanduse arengu ajaloolist käsitelu. Kui Herder Saksamaale tagasi tuli, kohtus ta Strassburgis* Goethe ja teiste tulevaste «tormlejatega». Sel kohtumisel oli suur tähtsus paljude noorte saksa poeetide kirjanduslike ning esteetiliste seisukohtade väljakujunemisel.

Aastatel 1771—1776 pidi Herder puuduse sunnil teenima õukonnavaimulikuna väikeses Saksa vürstiriigis Bückeburgis. 1776. aastast kuni surmani elas ta Weimaris, täites konsistooriumi ülemnõuniku kohuseid. Weimari-perioodil andis Herder välja kaks kogu rahvalaule ja kirjutas oma tuntumad tööd **«Mõtteid inimkonna ajaloofilosoofiast»** («Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit», 1784—1791), **«Kirjad humaansuse edendamiseks»** («Briefe zur Beförderung der Humanität», 1793—1797) ning avaldas ka mitmeid teoseid.

Herderi vaated filosoofias ja esteetikas. Herder oli novaatorlik mõtleja. Ta astus otsustavalt välja kirjanduse abstraktse ning ratsionalistliku hindamise vastu, mis valitses XVII ja XVIII sajandil. Klassitsismi teoreetikud ja isegi Diderot ning Lessing hindasid kunstiteost, lähtudes oma aja esteetika nõuetest. Kui teos ei vastanud «valgustatud mõistuse» või «hea maitse» nõuetele,

* Kuigi Strasbourg on praegu Prantsuse linn, oli see tollal saksa kultuuri keskusi. Sellepärast tarvitame käesolevas kirjandusloos linna nime saksakeelset varianti. *Tõlkija.*

siis mõisteti see karmilt hukka. Sellepärast ei pööranud valgustajad mingit tähelepanu tervetele kirjanduslikele ajajärkudele (näiteks idamaade ja keskaja kirjandus). Nende perioodide kirjanikud olid kuulutatud barbaarseteks ja pidid unustusehõlma vajuma.

Herder soovitas kirjandust ja kunsti käsitleda seoses inimkonna arenguga. Tema tähtsamad tööd on oma olemuselt dialektilised. Nagu tõestab Herder, ei püsi ajalugu ühel kohal, vaid liigub järjest edasi, olles progressiivne protsess, arenemine madalamatelt vormidelt kõrgematele. Koos looduse ja ajalooga läheb edasi ka kunstilooming. Oma arengus kajastab see muudatusi rahva teadvuses, mis sõltub konkreetsetest ajaloolistest oludest (looduslikud ning klimaatilised tingimused, usundid, ühiskondlik kord jne.).

Herderi historism. Herder pani aluse ajaloo- ja konkreetsuse printsiibile kirjandus- ning kunstiteoste uurimisel. Et kirjanikku õigesti hinnata, ütleb ta, tuleb määrata tema koht kirjandusloolises protsessis, välja selgitada, mida uut eelkäijatega võrreldes tõi ta inimkonna kultuuri. Seega lõi Herder kirjanduslike nähtuste uurimise uue teadusliku meetodi, mis võmaldas hinnata kirjandus-elu paindlikumalt ning ajalooliselt õigemini. Herder tunnustas esimesena väärikalt Ida rahvaste kunstisaavutusi, hindas hoopis uut moodi keskaega ja rahvaluulet. Tema arvates olid need inimkultuuri vältimatud arengulülid.

Vastavalt Herderi arusaamadele ajaloost ning kirjandusest on iga kirjanik oma ajastu poeg, tema loomingut vormivad alati tema ajastu iseärasused. Sellepärast ei võigi ühe või teise geeniuse väärtusi pidada igavesti maksvaks etaloniks. Vanade kreeklaste normid on uuel ajal oma maksvuse kaotanud. Ühes ühiskonna muutumisega teisenevad ka esteetiline maitse ja isegi tegelikkuse kujutamise võtted. Oleks kummaline, kui Shakespeare oleks kirjutanud samuti nagu Aischylos või Sophokles. XVI ja XVII sajandi Inglismaal olid kujunenud Vana-Kreekaga võrreldes hoopis teistsugused ühiskondlikud tingimused. Elu oli muutunud dünaamilisemaks, inimene komplitseeritumaks. Sellepärast oligi Shakespeare'i draama keerukam ja psühholoogiliselt sügavam kui antiiktragöödia.

Historismil põhinev kriitika võimaldas Herderil õigustada rahvuslikku kunstiloomingut. Tõepoolest, kui rahvaste vaimsed saavutused on ajalooarengu spetsiifiliste tingimuste tõttu kordumatud, siis on loomulik, et neil on õigus oma originaalsele, sisult ja vormilt jäljendamatule kunstile.

Herder astub otsustavalt välja antiikklassikute matkimise vastu. Ta püüab saksa poeesiat lähendada rahva elule, tahab näha luules rahvuslike huvide väljendamise vahendit, leida selles kaasaja iseloomulikke jooni. Jäljendamine tuleneb tema arvates kunsti ja rahva eraldumisest. Viimane juhtub Herderi järgi siis,

kui rahvast irdunud kirjanik ei kajasta enam tegelikkust, vaid juhindub ainult õukonna ning aristokraatia maitsest. Et aadlipubliku esteetilisi nõudeid rahuldada, idealiseerib ta loodust või jäljendab «peeni eeskujusid». Kummalgi juhul lakkab ta olemast tõepärane.

Herderi suhtumine Shakespeare'isse. Eeskujusid matkivatele klassitsistidele vastandab Herder Shakespeare'i, kes lõi vabalt ja hingestatult, keda ei piiranud mingid dogmad ega eeskirjad. Tema looming on Herderi meelest elu ise, loomulik, värviküllane, kordumatu oma mitmekesisuses.

Shakespeare meeldib Herderile sellepärast, et ta kujutab elu kogu tema keerukuses ning vastuolulisuses, ajalooliselt konkreetselt, sellisena, nagu ta tegelikult on. Herderit vaimustab see, kuidas «Hamleti» ning «Kuningas Leari» autor loob tervikliku pildi ühiskonnast, tõmbab kaasa draama tegevusse kõik seisused narridest kuningateni, mõtestab lahti kodaniku ja inimese kired.

Herder seab Shakespeare'i eeskujuks kogu saksa kirjandusele. Ta eelistab tema kunstimeetodit antiikaja dramaturgide loomingu-printsiipidele. «Mina,» tunnistab Herder, «olen lähemal Shakespeare'ile kui kreeklasele. Kui viimasel domineerib tegevuses üks liin, siis esimene käsitleb tegevust tervikuna. Kui kreeklastel valitseb karaktereis üks toon, siis Shakespeare'il moodustavad kõik karakterid, seisused, eluaspektid ... tema kontserdi põhiheli.»

Kui Lessing pidas Shakespeare'i veel mitmes suhtes moralistiks, siis Herder näeb inglise dramaturgis kõigepealt geniaalset kunstnikku, kes oskas luua tõetruu pildi oma ajastust. Herderit vaimustavad Shakespeare'i lai haare, sügav arusaamine inimeste sisemaailmast ja värvikas keel.

Herder nõuab inimese konkreetset kujutamist, tema näitamist mitmesugustes ajaloolistes seostes. Herder ei arva nagu paljud teised valgustajad, et inimisiksus on looduse sünnitis, tema jaoks on inimene ajalooarengu vili. Kuid ta ei poolda ainult ühiskondliku või poliitilise rõhutamist tegelases. Oma varasemas töös **«Thomas Abbti teostest»** («Über Thomas Abbts Schriften», 1768) polemiseerib ta Diderot'ga, kes soovitas laval «seisusi» kujutada. Nagu arvab Herder, põhjustaks see ühetooniliste karakterite loomist. Herder ise nõuab inimese igakülgset iseloomustamist, tema ühiskondlike ning puhtisiklike ilmingute reprodutseerimist. Herder näitas saksa kirjanikele kätte tee realistlikku kunsti, mis oli vaba moraliseerimisest, võitlejalike ning inimlike algete vastandamisest teose tegelases ja kõrgemal XVIII sajandi valgustusrealismist.

Herder ja rahvaluule. Herder saavutas laialdase kuulsuse rahvaloomingu kogujana ja propageerijana. Tema sulest ilmus kogumik **«Rahvaste hääled lauludes»** («Stimmen der Völker in Liedern», 1778—1779), mis koosnes sakslaste, inglaste, poolakate,

lätlaste, eestlaste ja teiste rahvaste lauludest. Herder pidas folkloori rahva teadvuse, ideaalide, esteetilise maitse väljenduseks; siiruse ja lihtsuse poolest mõtete ning tunnete edasiandmisel hindas ta folkloori kõrgemaks rahvast irdunud kirjanike «kunstlikust» loomingust. Ainult Shakespeare'i, Goethe ja mõne teise geeniuse teosed, arvas Herder, suudavad rahvaloominguga võistelda, ja paigutas oma antoloogiasse katkendeid nende teostest.

Herder rõhutas küll kirjanduse ja kunsti sõltuvust inimkonna ajaloost, kuid ajalooarengut ennast käsitleb ta idealistlikult. Ta ei näinud ajaloprotsessi tõukejõudu mitte ainult ideedes ja humaansuse levikus, vaid ka jumalikus ettemääratuses. Herder oli valgustaja, ent samuti ka teoloog, kes mõnikord kõneles koguni võimu jumalikust päritolust.

Sellest hoolimata suhtus Herder siiski kriitiliselt feodaal-monarhistlikku korda ja pidas seda mööduvaks nähtuseks. Ta pooldas Prantsuse revolutsiooni ja Mainzi vabariigi väljakuulutamist. Ent nagu paljud teised saksa kirjanikud ei mõistnud ka Herder jakobiinide diktatuuri vajalikkust. Saksamaa tuleviku seostas ta ühiskonna valgustamise ja ümberkasvatamisega humanismi vaimus.

F. M. KLINGER

(1752–1831)

Väljapaistev koht «tormi ja tungi» kirjanduses on Friedrich Maximilian Klingeril. Tema sulest on ilmunud palju tragöödiaid, komöödiaid ja romaane. Klingeri parimaid teoseid läbib protest feodaalkorra, -moraali ning -õiguse vastu. Ent väga sageli kaotab Klingeri tegelaste mäss ühiskondliku suuna, muutub individualistlikuks ja seab eesmärgiks ainult üksikisiku õiguste kaitsmise.

Klingeri elu oli küllaltki vaheldusrikas. Tema isa, reasõdur, suri varakult. Poissi kasvatas ema, kes teenis ülalpidamist päevatöölise ja pesunaisena. Tulevasel kirjanikul õnnestus hädavaevu lõpetada gümnaasium. Mõnda aega õppis Klinger Giesseni ülikoolis õigusteadust, siis aga rändas paar aastat mööda Saksamaad koos rändnäitlejate trupiga.

1780. a. sõitis Klinger Venemaale. Palju aastaid teenis ta uues kadetikorpuses, kus oli algul kasvataja, hiljem direktor. Seejärel sai ta Tartu ülikooli kuraatoriks. Ka kõrge ametnikuna ei loobunud Klinger vabameelsusest ega kirjanduslikust tegevusest. Venemaal kirjutas ta oma parima romaani «Fausti elu, teod ja põrgusõit» ja palju teisi teoseid, mis avaldati anonüümselt Saksamaal. 1820. a., juba kindral, pidi Klinger vabameelsuse pärast erru minema.

«Kaksikud». «Torm ja tung». Klingeri kui dramaturgi kõige iseloomulikumad teosed on kaks draamat: «Kaksikud» («Die Zwillinge», 1776), «Torm ja tung» («Sturm und Drang», 1776). «Kaksikutes» loob autor tugevate kirgedega inimese värviküllase kuju. Ta on tahtejõuline ja vapper, kuid feodaalühiskond ei vaja tema häid omadusi. Itaalia üliku teine poeg Guelfo jääb feodaalajast pärinevate seaduste järgi pärandusest ilma. Kogu varandus ja au kuuluvad vanemale vennale Ferdinandole.

Guelfo tunneb, et temaga on ebaõiglaselt käitutud. Ta on tugev, ilus, vapper, looduselt enam kaasa saanud kui arg ning kaval Ferdinando, kes puhtformaalsel põhjusel, sellepärast, et ta on esimene poeg, saab nautida kõiki eluhüvesid. Ent Guelfo ei pööra oma viha feodaalaja õiguskorra vastu. Solvamise tasub ta kätte vennale ja tapab ta. Seega sai protest ebaõigluse vastu individualisti kättemaksuks.

Nagu Shakespeare'i «Romeo ja Julias» kujutatakse ka **«Tormis ja tungis»** kahte vaenulikku leeri, lord Bushy ja lord Berkley perekonda. Bushy poeg Charles armastab Berkley tütart Caroline'i, kuid perekondadevahelise tüli tõttu ei saa noored abielluda. Võtnud endale nime Wild («metsik»), sõidab Charles Ameerikasse ja võtab osa Iseseisvussõjast. Siin kohtab ta Caroline'i. Armunutel õnnestub kustutada perekondade vaen ja abiellu astuda.

Wildis on «tormi ja tungi» kangelase kõik iseloomulikud jooned: pöörased kired, julgus, õilsad mõtted. Ta kõneleb omapärases «ülla natuuri» keeles, mis on äärmiselt ekspressiivne ja väljendab hästi tema keevalist iseloomu. Solvunud Wildi viha inglise aristokraatliku ühiskonna vastu ei muutu individualisti kättemaksuks nagu Guelfol. Selle draama peategelane leiab teise tee: ta hakkab võitlema koos ülestõusnud Ameerika rahvaga Inglise ülemvõimu vastu.

«Faust». Klingeri romaanidest on parim **«Fausti elu, teod ja põrgusõit»** («Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt», 1791). Teos äratab tähelepanu pärisorjuse varjamata kriitikaga. Faust (Klinger samastab ta trükikunsti ühe pioneeri Johann Fustiga) esineb feodaalkorra seadusetuse ja despotismi ohvrite kaitsjana.

Klinger joonistab kohutavaid pilte feodaalide ja kiriku türanniast. Faust maksab kätte julmale piiskopile, kes võttis talupojalt Hans Ruprechtilt varanduse ja viis mehe enesetapmiseni. Ta päästab hukkamisest rahvast mässule õhutanud doktor Robertuse. Feodaalse omavoli paljastamise poolest on Klingeri romaan väljapaistvamaid teoseid saksa kirjanduses. Kuigi siin kujutatud sündmused kuuluvad keskaega, olid nad siiski kahtlemata tüüpilised ka XVIII sajandil.

J. Lenz. Luuletaja, dramaturg, «tormi ja tungi» teoreetik Jakob Michael Reinhold Lenz (1751—1792) oli Klingeri kaasaegne. Ta sündis Liivimaal pastori perekonnas. Õppis Tartu ja Königsbergi ülikooli usuteaduskonnas. 1771. a. sõitis ta Strassburgi,

tutvus Goethega ning kujunes kirjanikuks «tormi ja tungi» mõju all. 70-ndatel aastatel ilmusid ta parimad teosed, draamad **«Koduõpetaja»** («Der Hofmeister», 1774), **«Sõdurid»** («Die Soldaten», 1776), traktaat **«Teatrimärkmeid»** («Anmerkungen übers Theater», 1774). 1780. a. sõitis Lenz Venemaale. Algul elas ta Peterburis, hiljem Moskvas, kus tegeles tõlkija ning õpetajana. Lenz võeti vastu Novikovi ringi, tuttav oli ta ka Karamziniga. Kirjanik elas suures puuduses ja oli sageli haige. 1792. a. korjati Lenz surnult üles ühelt Moskva tänavalt.

Lenzi «tormi ja tungi» ideoloogia kajastub eriti selgesti **«Teatrimärkmetes»** ja ka teistes teoreetilistes teostes. Lenz nõuab dramaturgilt tugevate, tahtejõuliste karakterite ning koloriitsete isiksuste loomist. Inimese elumõtet näeb ta tegevuses ja võitluses. Tema arvates peab inimene aktiivselt seisma oma õiguste eest, mitte olukordade ohvriks jääma. Aktiivsuse propageerimisega piitsutab ta saksa kodanluse passiivsust ning sentimentaalset iseloomutust.

Ent Lenz mõistab tegevust väga kitsapiiriliselt. Tema tegelased pole kaugeltki ühiskonna ümberkujundajad. Parimal juhul saavad nad tasujateks inimväärikuse häbistamise eest, valitsevate klasside rikutud moraali paljastajateks. Näitena võiks tuua draamateose **«Sõdurid»**, saksa kodanlasetragöödia ühe tüüpilisema esindaja. Lenz kujutab siin kodanlikku keskkonda kuuluva tütarlapse Marie traagikat. Andes järele meelitavale lootusele pääseda aadliseisusesse, nõustub neiu ohvitser Desportes'i lähenemiskatsetega ja unustab oma peigmehe, ausa kaupmehe Stolziuse. Desportes tõukab tütarlapse häbisse ja kaob. Stolzius riietub ümber kelneriks, tungib Desportes'i majja, mürgitab ohvitseri ja võtab ise samuti mürki.

Surma eel ütleb Stolzius Desportes'ile, et mürgitamine oli kättemaks. Ohvitserkonna kombelõtvust paljastades esineb kaupmees süüdistajana kogu kodanliku seisuse nimel. «Jah, reetur, sa oled mürgitatud. Minu nimi on Stolzius. Mina olen see, kelle pruudist sa oled avaliku naise teinud. Ta oli minu pruut. Kui te ei või elada, ilma et te naisi õnnetuks teeksite, miks sööstate siis nende kallale, kes ei suuda teile vastu seista, kes teid juba esimesest sõnast usuvad. Sinu eest on tasutud, Marie!»

Lenzi sotsiaalse programmi mõõdukusest annab tunnistust näidendi lõpp. Kui väeosas, kus Desportes teenis, saadakse juhtunust teada, peab komandör selle põhjuseks sõdurite poissmehepõlve. Ta arvab (ja seda arvamust jagas Lenz), et sõjaväkke peaks tooma naisi, kes päästaksid mehed moraalilaostusest.

«Hieliit». Eriline koht «tormi ja tungi» kirjanduses kuulub «Hieliidule» (Hainbund), mis loodi Göttingenis 1772. a. Selles olid tegevad Voss, vennad Stolbergid, Hölty, Leisewitz jt. Liidul oli oma häälekandja «Musenalmanach» («Muusade almanahh»). Göttingeni poeedid pidasid endid Klopstocki järglasteks. Temalt võtsid nad üle armastuse Saksa muinasaja vastu, tundekultuse, loodusearmastuse, türannia vihkamise, eitava suhtumise eeskujusid matkivasse poeesiasse. Ent patriootiline vaimustus kasvab nende luules mõnikord üle natsionalismiks, vanade germaanlaste äärmiselt idealiseeritud elu imetlemiseks.

«Hieliidu» suurim luuletaja oli **Johann Heinrich Voss** (1751—1826). Tema parimates teostes kajastusid selgesti «tormi ja tungi» liikumise feodalismivastased suunad. Voss astub välja pärisorjusliku õiguse vastu, kaitseb töörahva huvisid. Erinevalt enamikust valgustajatest ei kujuta ta pärisorjuse sünnitisi ainult ideoloogia vallas. Voss joonistab pilte teoorja tööst, näitab ebaõigluse all ägavate talupoegade kasvavat rahulolematust, õigustab revolutsioonilisi meetodeid võitluses sotsiaalse rõhumisega.

Voss tundis põhjalikult saksa talupoegade elu. Tema isa oli külakõrtsmik, vanaisa aga pärisori. Luuletaja ise sai suurt puudust tunda. Vaevaga õnnestus tal lõpetada gümnaasium ja Göttingeni ülikooli usuteaduskond. Kuid pastoriks Voss ei hakanud ja tõmbas seega endale kirikuvõimude pahameele. Kolme aasta jooksul elatas ta ennast juhusliku teenistusega ja alles 1778. a. sai gümnaasiumiõpetaja koha. Siis töötas Eutinis, Jenas ja 1805. a. kuni surmani Heidelbergis.

Saksa kirjanduslukku on Voss jäänud nii oma originaalsete teostega (idüllide ja lauludega) kui ka vanakreeka ja -rooma autorite tõlgetega. Ta on tõlkinud saksa keelde «Odüsseia», «Iliase», palju Vergiliuse, Ovidiuse ja Horatiuse luuletusi.

Voss oli poeet ja kodanik. Oma loomingus, mis oli kujunenud rahvaluule mõju all, piitsutab ta despootlikke valitsejaid, talupoegi aga joonistab meeldivates värvides. Ta teosed on rahvalikud nii sisult kui vormilt. Need on kirjutatud lihtsas keeles, mõnikord kohalikus murdes.

Oma lauludes puudutab Voss talupoja elu mitmeid külgi («Linu lõugutamas», «Heinal», «Rehepeks»), kõneleb tööinimeste kõrgest moraalist, nende viletsustest ning kannatustest («Kerjus», «Nälja-aasta»).

Vossi paljudel lauludel on paljastav ja satiiriline iseloom. Nendes naeruvääristatakse rahva hädade süüdlasi — mõisnikke, kirikumehi, külarikkaid jt. («Serenaad», «Paks kirikuõpetaja», «Külavaimulik», «Rahakraapijad»). Samal ajal piitsutab luuletaja talupoegade hulgas nii levinud orjalikult alandlikku meelt. Ta püüab äratada rahvamasside sotsiaalset aktiivsust.

Vossi satiiride seas paistab teravuse ja julguse poolest silma luuletus «J u n k u r K o r d». Siin on antud ajalooliselt tõepärane kuju pärisorjuseaegsest mõisnikust, kes mõnitab talupoegi, kurnab nendest viimase välja teoorjusega, tallab jahi ajal maha nende vilja.

Idüllides ühendab Voss pärisorjuse kriitika maaelu ülistamisega. Poeedi pärisorjusevastased vaated väljenduvad selgesti

idüllis «P ä r i s o r j a d», mille aluseks on tõsieluline sündmus. Sellest jutustab noor talupoeg Michel. Ta kaebab sõbrale Hansule oma õnnetut saatust. Mõisnik oli lubanud ta saja taalri eest vabaks lasta, kuid raha kätte saanud, ei täitnud ta lubadust. Micheli peas valmib kättemaksuplaan.

Laialdaselt tuntud idüllis «L u i s e» leidis väljenduse teine suund Vossi loomingus, nimelt looduse rüpes elavate tervete inimeste kõrgelt kõlbelise elu idealiseerimine. Rahulikus idüllilises toonis jutustab autor külapastorist ja tema tütrest Luisest. Nende vaikne elu, tagasihoidlikud perekondlikud rõõmud ja südamehead.dus on vastandatud aadli kõlblusnormidele.

Voss taotles inimväärilisi ühiskonnasuhteid. Sellepärast võttis ta rõõmuga vastu teate Prantsuse revolutsiooni puhkemisest. Ka jakobiinide diktatuuri ajal oli ta revolutsiooni poolt. Oma luuletustes ülistab ta revolutsioonilist Prantsusmaad, kutsub saksa rahvast üles prantslaste eeskuju järgima («Uute frankide laul», «Sakslaste laul»). Voss jäi elu lõpuni saksa demokraatia laulikuks.

G. A. Bürger. Oma vaadetelt oli väljapaistev luuletaja Gottfried August Bürger (1747—1794) lähedane «Hiieliidule», ehkki ta sinna ei kuulunud. Vossile ja teistele göttingenlastele lähendasid teda armastus rahvaluule vastu ning eitav suhtumine välismaiste eeskujude matkimisse. Bürger kaitses rahvalikku kunsti, rahva huvisid, paljastas rahva vabaduse lämmatajaid. Oma loomingus astus ta avalikult välja pärisorjusliku õiguse vastu ja kutsus üles arveid õiendama Saksamaa rõhujatega.

Bürger oli külavaimuliku poeg. Ta õppis Göttingeni ülikooli õigusteaduskonnas, hiljem töötas 12 aastat maakohtunikuna. Selles ametis kaitses ta talupoegi aadlike omavoli eest. Luuletusi hakkas ta juba koolipingis kirjutama. Kuulsuse tõid talle ta laulud ning ballaadid.

Bürger kujunes poeediks rahvaluule mõjul. Nimelt folkloorist ammutas ta paljude teoste ainestiku. Positiivseks tegelaseks on tal enamasti lihtne tööinimene, kel on selge mõistus ning puhtad tunded.

Bürgeri kui poeedi õitseaeg langeb 70-ndatesse aastatesse, mil ta kirjutas tuntud ballaadid «L e n o r e» (eesti k. 1851), «M e t s i k j a h i m e e s», «K r a h v i s t r ö ö v e l» jt. «Lenores» on muinasjutusüžee seotud kaasajaga. Lenore peigmees Wilhelm hukkub Praha all Friedrich II vallutussõdade ajal. Murest piinatud tütarlapse suu kaudu mõistab autor hukka sõjad ja kaitseb inimese õigust õnnele. Lenore ei võta kuulda ema, kes soovitab alandlik olla, meeleheites saab temast mässaja ebainimliku korra vastu, ta isegi neab «maailma looja püha vaimu». Samuti rahvaluule motiividel kirjutatud «Metsikus jahimehes» laseb autor jumala viha langeda rahva rõhujatele. Külaelanike palvetest hoolimata tallab tema hiilgus krahv jahiretkel maha viljapõllud ja hävitab

kariloomi. Ta kehastab kurjuse ja hävingu jõudu. Krahv kihutab oma saatjaskonna ja koertekarjaga mööda põldusid, ise karjudes: «Edasi! Püüame kinni ja hävitame!» Kõik elusolendid pagevad ta eest. Metsik kütt ei halasta isegi eraku hurtsikule. Oma kuritegude pärast peab krahv igavesti hobusel ratsutama, jälitatud põrgukoletistest.

Mitmetes ballaadides loob Bürger lihtsate inimeste meeldivad kujud. «L a u l u s v a p r a s t m e h e s t» ülistab ta talumehe vaprust ning omakasupüüdmatust. Oma elu kaalule pannes päästab maamees suurvee ajal uppujad. Tundmatu kangelane keeldub krahvi pakutud autasust. Luuletuse ideed väljendab poeet järgmiselt:

Doch höher und himmlischer, wahrlich! schlug
Das Herz, das der Bauer in Kittel trug.

(«Das Lied von braven Mann»)

(Kuid üllam ja õilsam on süda, mis tuksub talupoja kuue all.)

Ballaadis «K e i s e r j a a b t» vaimustub poeet rahva taibukusest ning tarkusest. Kirjaoskamatu seakarjus Hans Bendix vastab osavalt kolmele riukalisele küsimusele, mis keiser esitas abtile, ja päästis niimoodi viimase hädast. Hans loobub keisri armuannist.

Bürgeri talupojad on ühtlasi valitsejate türannia paljastajad. Näitena võib tuua luuletuse «T a l u p o e g t e m a h i i l g u s e l e t ü r a n n i l e», kus lihtne inimene süüdistab julgesti vürste röövimises ja vägivallas ning nõuab endale õigust ise oma töövilja kasutada:

Du Fürst hast nicht bei Egg und Pflug,
Hast nicht den Erntetag durchschwitzt.
Mein, mein ist Fleiss und Brot! —
Ha! du wärst Obrigkeit von Gott?
Gott spendet segen aus, du raubst!
Du nicht von Gott, Tyrann!

(«Der Bauer an seinen durchlauchtigen Tyrannen»)

(Sina, vürst, pole ei äkke ega adra taga, ei lõikuspäeval ennast higiseks ajanud. Minu, minu on töö ja leib. Sa olevat jumala võim? Jumal õnnistab, sina röövid! Ei ole sa jumalast, türann!)

Bürgerile kuulub ka saksa rahvaraamatute vaimus kirjutatud satiir «V a b a h ä r r a v o n M ü n c h h a u s e n i i s e ä r a l i k u d r e i s i d m ö ö d a m e r d j a m a a d, s õ j a k ä i g u d n i n g l õ b u s a d s e i k l u s e d» («Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen», 1786). Rahvaluuletraditsioone kasutades loob autor siin hoopleva aadliku kuju.

Ka Bürger kiitis nagu Vosski Prantsuse revolutsiooni tingimusteta heaks. Otsustavalt mõistis ta hukka Austria ja Preisi

interventsiooni Prantsuse Vabariigi vastu. Luuletuses «Kelle eest, sa tubli saksa rahvas...» pöördub Bürger saksa sõdurite poole, et nad mõtleksid järele ja ei abistaks vabaduse mahasurujaid.

Für wen, du gutes deutsches Volk
Behängt man dich mit Waffen?
Für wen lässt du von Weib und Kind
Und Herd hinweg dich raffen?
Für Fürsten und für Adelsbrut,
Und fürs Geschmeiss der Pfaffen.

(Kelle eest sa, tubli saksa rahvas, haarad relva? Kelle eest sa lased ennast naisest, lapsest, kodukoldest lahutada? Vürstide ning aadlisoo eest ja papibande eest.)

Bürgeri looming on «tormi ja tungi» kirjanduse parimaid saavutusi. Kasvanud rahvuslikult pinnalt ja seotud rahvalaulu traditsioonidega, mõjutas Bürger romantilise luule arengut.

Chr. Fr. D. Schubart. Väljapaistev koht «tormi ja tungi» kirjanduses kuulub Christian Friedrich Daniel Schubartile (1739—1791), kelle looming oli põhiliselt poliitilise värvinguga. Schubart võitis kuulsuse andeka ajakirjanikuna, ballaadide, oodide ning laulude autorina. Tema loomingus saavutas pärisorjuse kriitika XVIII sajandi Saksamaal suurima jõu ja teravuse. Schubarti elu oli raske ning traagiline. Ta sündis pastori perekonnas, töötas külakooliõpetajana ning organistina. Kui noormees 60-ndate aastate lõpul Württembergi hertsogi Karl Eugeni valdustesse sattus, saadeti ta sealt peagi välja katoliikliku kiriku ja aadlikevastaste julgete kõnede ning satiiride pärast.

Algasid rännuaastad. Lõpuks jäi Schubart Baierisse ja hakkas 1774. a. Augsburgis «Saksa Kroonikat» («Deutsche Chronik») välja andma. See oli esimene Saksa poliitiline ajaleht, mis andis usaldusväärset informatsiooni sündmustest poeedi kodumaal ja raja taga. Tolle aja kohta ennekuulmatu julgusega paljastas Schubart Saksa kroonitud päid, teatas revolutsioonilisest liikumisest välismaal, informeeris Pugatšovi ülestõusust Venemaal, kõneles paljudest sündmustest jne. Lisaks paigutas ta ajalehte jutustusi, laule ja muud kirjanduslikku materjali.

«Saksa Kroonika» oli mõeldud laialdasele lugejaskonnale ja sai peagi üldtuntuks. Ajalehe kasvav mõju kutsus esile reaktsionääride viha. Schubarti pea kohale kogunes pilvi. Tagakiusamine sundis teda Augsburgist lahkuma ja ajalehe Württembergi piiril asuvasse Ulmi üle viima. See oli saatuslik samm. 1777. a. meelitati Schubart kavalusega Württembergi territooriumile ja Karl Eugeni käsul heideti kirjanik kindluse vangitorni, kus ta vaevles 10 aastat.

Peale ajaleheartiklite kirjutas Schubart 70-ndatel aastatel luuletusi, milles laulis maaelu rõõmudest ning muredest («Švaabi külapoisi talvelaul», «Liseli pruudilaul» jt.), ning valme, kus kritiseeris Saksamaa valitsejaid ja kaitses rahva huve.

1775. a. ilmus Schubarti jutustus **«Inimsüdame ajaloost»** («Zur Geschichte des menschlichen Herzens»). Peategelasteks on siin kaks venda, otsekohene õilis Karl ja kaval silmakirjalik Wilhelm. Võitnud isa usalduse, laimab Wilhelm Karli, kes peab nüüd alustama elu täis puudust ning hädasid. Selle sündmustiku võttis Schiller oma «Röövlite» aluseks.

Vanglas kirjutas Schubart oma eluloo ja oode, kus endiselt piitsutas türanne ja ülistas vabadust. Kindluses valmisid tal populaarsed rahvalikud laulud «Kapimaa laul» ja «Kerjussõdur».

Esimeses kirjeldas autor usutavalt saksa noormeeste rusutud meeleolu. Karl Eugen oli nad müünud Ida-India Kompaniile koloniaalvägede jaoks. Sõdurid jätavad kodumaa ning omastega jumalaga, nende südametes on valu ja kurbus:

Dem bieten graue Eltern noch
Zum letztenmal die Hand;
Den kosen Bruder, Schwester, Freund,
Und alles schweigt, und alles weint,
Totblass von uns gewandt.

— — — — — — — —

An Deutschlands Grenze füllen wir
Mit Erde unsre Hand,
Und küssen sie — das sei der Dank,
Für deine Pflege, Speis und Trank,
Du liebes Vaterland!

(«Kaplied»)

(Hall isa ja ema talle viimast korda annavad kätt, teda kallistavad vend, õde ja sõber. Kõik vaikivad, kõik nutavad, surmkahvatud näod on kõrvale pööratud. Saksamaa piiril võtame peotäie mulda ja suudleme seda — olgu see me tänu su hoole, toidu ja joogi eest, kallis kodumaa.)

Laulus «Kerjussõdur» kõneleb Schubart vana soldati muredest, kes on kogu elu sõjakäikudel ning lahingutes mööda saatnud, tasuks aga ainult «kerjakoti ja kargud» saanud. Laul lõpeb õpetusega noortele:

Beschwör' ich euch — ihr Söhne!
O flieht der Trommel Ton
Und Kriegstrompetentöne!
Sonst kriegt ihr meinen Lohn.

(«Der Bettelsoldat»)

(Vannutan teid, noored mehed, põgenege sealt, kus põriseb trumm ja kajab sõjapasun. Või teid ootab sama tasu nagu mindki.)

Pärast vanglast vabanemist ei loobunud Schubart kirjanduslikust tegevusest. Ta hakkas välja andma «Isamaakroonikat» («Vaterlandschronik», 1787—1791) ja jäi truuks oma võitleva publitsisti printsiipidele. Ta tervitas Prantsuse revolutsiooni ja kritiseeris despootlikke valitsejaid.

GOETHE LOOMING «TORMI JA TUNGI» PERIOODIL

Lapsepõlv. Johann Wolfgang Goethe sündis 28. augustil 1749 Frankfurdis Maini ääres jõukas kodanlikus perekonnas. Isa oli kõlava nimetusega jurist, keisri nõunik, ema aga linnavanema tütar.

Frankfurdi koolides polnud õpetus kuigi kõrgel järjel, seepärast said Wolfgang ja ta õde Kornelia hariduse kodus. Tunde andis isa. Kuid koju kutsuti ka linna parimaid õpetajaid. Õppeplaanis olid uued ning vanad keeled, ajalugu, maateadus, matemaatika, joonistamine ja muusika.

Luulearmastuse tõi laste ellu ema Katharina Elisabeth, kes mõtles välja fantaasiarohkeid pehme huumoriga muinasjutte. Väga varakult kiindus Wolfgang raamatutesse. Ta luges rahva hulgas populaarsuse võitnud jutustusi «Till Eulenspiegel», «Fortunatus», «Imeilus Melusine» jt., kreeklaste ja roomlaste müüte ning legende jumalatest ning kangelastest, Homerose ja Vergiliuse eeposte ümberjutustusi, saksa poeetide Canitzi, Hagedorni, Halleri, Gellerti, Klopstocki teoseid, Corneille', Racine'i, Molière'i näidendeid.

Leipzigi-aastad (1765—1768). 1765. a. sügisel astus 16-aastane Wolfgang Leipzigi ülikooli, isa soovil õigusteaduskonda. Ent juristide loengud ei rahuldanud noort üliõpilast ja peatselt loobus ta regulaarsest õppetööst. Samuti ei meeldinud talle kohalikud kirjanduslikud kuulsused, professorid Gottsched ja Gellert. Nad olid ajast maha jäänud.

Suure huviga kuulas Goethe professor Winckleri füüsikakursust. Tutvumine meedikute ja botaanikutega süvendas ta huvi loodusteaduste vastu. Heameelega tegeles ta joonistamisega kohalikus Maalikunsti Akadeemias, mille direktor oli A. F. Oeser, antiikaegse lihtsuse innukas pooldaja, Winckelmanni sõber ning austaja.

Sel ajal, kui Goethe õppis Leipzigi ülikoolis, jõudis lugejateni Lessingi «Laokoon» (1766) ja tuli teatris lavale «Minna von Barnhelm» (1767). Noor Goethe pidas mõlema teose ilmumist suureks sündmuseks.

Leipzigis luges Goethe Wielandi proosatõlkes esimest korda Shakespeare'i ja varsti nimetas ta inglase oma lemmikkirjanikuks. Ent nooruk ei unistagi veel jõudmisest selliste tippudeni nagu Lessing, Shakespeare, Winckelmann, antiikaegsed autorid. Oma võimeid proovis ta aldimate ja lihtsamate teemadega, eriti mõjutas teda tol ajal moodne rokokoolik ning anakreontiline poeesia.

Kodanlikul anakreontikal olid Saksamaal juba kindlad traditsioonid, seda viljelesid Hagedorn, Gleim, Uz ja paljud teised. Väljakujunenud kaanonile toetudes kirjutas Goethe luuletsükli

«Annette», mis sai pealkirja armastatud tütarlapse nime järgi.* Järgmisel aastal kinkis ta mõned laulud Oeseri tütrele. See kõik ei olnud mõeldud trükkimiseks, kuid 1769. a. andis üks sõpru anonüümselt välja Goethe esimese luulekogu **«Uued laulud»** («Neue Lieder»).

Torkab silma, et Goethe Leipzigi-aegses luules ei ole «veinilaule». Kuulsad joogilaulud on kirjutatud palju hiljem. See-eest asus ta noorusliku õhinaga armastusteema kallale. «Annette» tsüklis on ka luuletusi neidude kiiduväärsest meelekindlusest, kuid Leipzigi-perioodi luuletuste põhitoon on siiski hoopis teistsugune. 17—18-aastane üliõpilane võttis endale meelsasti tütarlaste südamete tundja poosi. Ta andis nõu, kuidas neidude vastupanu murda. See ei olevatki raske, tuleb ainult ise aktiivne olla, ütles ta luuletuses «Kuidas võita pirtsakat neidu». Autor soovitas mitte meelt heita, kui armastatu petab, sest alati leidub asendaja («Vaheldus»). Ja mis kõige tähtsam, ei tohi oma tunnetes sorida, sest et analüüs hävitab rõõmu («Rõõm», «Inimestevihkaja»).

Leipzigi-aega kuuluvad ka Goethe esimesed katsetused dramaturgias: aleksandriinis kirjutatud komöödiad **«Armunu kapriis»** («Die Laune des Verliebten», 1767) ja **«Kaassüüdlased»** («Die Mitschuldigen», 1768). Esimene on pastoraal, näidend kenasti riietatud karjustest, kel peale armuseikluste muid muresid polegi. Hoopis tõsisem on kolmevaatuseline komöödia «Kaassüüdlased». Autor püüab siin oma vaatluste põhjal kirjeldada kodanlase perekonnaelu, mis ainult väliselt näib õnnelik olevat.

1768. a. sundis ohtlik haigus Goethet õpinguid katkestama ja vanemate juurde Frankfurti sõitma. Haigus kestis umbes aasta, alles 1770. a. kevadel võis Goethe jälle õppima asuda.

Leipzigi-aastate luulelooming kujutas endast õpipoisitööd. Noor poeet ei leidnud veel oma teed ega loonud sidemeid kodumaa kirjanduse kõige progressiivsemate tegelastega.

Strassburg (1770—1771). 1770. a. aprillis lahkus Wolfgang uuesti vanematekodust. Seekord astus ta Strassburgi ülikooli. 1771. a. sügiseks lõpetas Goethe edukalt õigusteaduskonna ja sai litsentsiaadi-(doktori-)kraadi, millega tal avanes võimalus tegelda advokaadina. Augustis tuli ta Frankfurti tagasi.

Ei ole kahtlust, et noor poeet sai Elsassist väga palju uusi muljeid. Teda mõjutasid Reini ülemjooksu maaliline loodus, Strassburgi gooti katedraal, Lotringi suhteliselt arenenud tööstus, Prantsusmaa revolutsiooniline hingus.

Autobiograafia 9. raamatus tutvustab Goethe lugejatele neid inimesi, kellega ta Strassburgis läbi käis: aktuaar Salzmann, vaesed üliõpilased Jung ja Lerse. Samas kohtas ta Heinrich Leo-

* Anna Katharina Schönkopf, keda autor kutsus Annetteks ja Kätcheniks.

pold Wagnerit ja Jakob Michael Reinhold Lenzi, kes «tormi ja tungi» liikumises said Goethe võitluskaaslasteks. Töökad intelligendid mõjutasid Goethet hoopis teisiti kui Leipzigi üliõpilaste galantsed kombed ning pealiskaudne skeptitsism.

Ent Strassburgis toimunud murrangu peapõhjus oli tutvumine Herderiga, tolleaegse Saksamaa ühe kõige demokraatlikuma mõtlejaga.

Herder sõitis Strassburgi 1770. a. septembri algul, et lasta silma opereerida. Haigus pidas teda selles linnas kinni kuni järgmise aasta kevadeni. Goethe tutvus Herderiga kohe pärast viimase saabumist. Külaskäikude ajal haige juurde tekkisid pikad vestlused, mille jooksul Herder tutvustas sõpra kõigi oma plaanide ja lootustega. Pärast Herderi lahkumist Strassburgist pidas Goethe temaga kirjavahetust. Hiljem kohtusid nad Weimaris. Ainult harva võis märgata jahenemist nende sõbralikes suhetes, mis säilisid Herderi surmani 1803. a.

Lähenemine Herderile aitas Goethel ületada seisukohta, et kirjutamine on kerge pühapäevane meelelahutuslik suleharjutamine, aitas tal pöörduda suurte rahvuslike küsimuste poole, ühineda kõigi edumeelsemate kirjanike taotlustega. Seda, mis temaga toimus, hindas ta ise järgmiselt: «Leipzigis liikusin ma kitsas suletud ringis, liiati Frankfurdis ei saanud ma oma tolleaegses olukorras* laiendada teadmisi saksa kirjanduses . . . ja mulle jäi võõraks peaaegu kõik, mis viimaste aastate jooksul kirjanduselus toimus. Tänu Herderile tutvusin ma äkki kõigi uusimate ideede ja suundadega.»

Mõõtmatult avardus nüüd poeedi silmaring. Uuesti ja hoopis õigemini avastas ta endale Shakespeare'i, uut moodi sai ta aru Homerosest ning Ossianist. Kõik need poeedid, nagu ta arvas, väljendasid geniaalselt ning vahetult oma ajastu ja rahva iseloomu, pööramata tähelepanu mingitele kirjutatud normidele või reeglitele. Herderi järgi võttis ka tema omaks kirjanduse historistliku hindamise, huvitus «harimatute inimeste» poeesiast, s. o. rahvaluulest. Herderi palvel kirjutas ta Elsassi külades üles 12 saksa rahvalaulu.

Nimelt nendel aastatel jõudis Goethe eneseteostuseni ja kujunes kirjanikuks ning luuletajaks. See, mida soovitas talle Herder ja mille üle ka Goethe ise põhjalikult järele mõtles, oli mitmesugused loomingulised uue otsingud, mitte aga valmis kaanon. Tuli saksa kirjandust radikaalselt muuta, asetada ta uuele alusele, leida tugipunkt nimelt selles, mida eitas «hea toon», tuli ehitada originaalne saksa kirjandus rahvalikule, demokraatlikule vundamendile.

Goethe ning «torm ja tung». Hiljutisest anakreontilisest poeedist sai «tormi ja tungi» esimene ning suurim luuletaja. Klinger,

* Peetakse silmas haigust.

Lenz, Wagner, Maalija Müller*, Leisewitz ja teised astusid kirjandusse allest pärast seda, kui «Götz von Berlichingen» oli 1773. a. juba kõikjal kuulsaks saanud. 1781. a. oma «Röövlitega» debüteerinud Schiller kujunes kirjanikuks suurelt osalt «Götz von Berlichingeni» ja «Noore Wertheri kannatuste» mõjul.

Kõige tihedamini oli Goethe seotud «tormi ja tungiga» napilt viie Frankfurdi-aasta jooksul pärast Strassburgist naasmist.

Noor luuletaja tegi tol ajal palju julgeid katseid. Ta tahtis kogu saksa kirjanduse ümber ehitada. Paralleelselt intiimlüürika ning laulude loomisega otsis ta teid kolmanda seisuse kangelaslikkuse esiletoomiseks, mis pidi asendama klassitsistlikku tragöödiat ja oodi. Samal ajal kirjutas ta romaani ja draama kodanlasele lähedasel tavalise elu teemal. Goethe huvitus ka rahvaliku komöödia, farsi ja satiiri taaselustamisest.

Kõne «Shakespeare'i päevaks». 14. okt. 1771 korraldas Goethe oma isakodus õhtu Shakespeare'i nimepäeva tähistamiseks ja pidas seal kuulsa kõne **«Shakespeare'i päevaks»** («Zum Shakespeares-Tag»). See lähtus Herderi mõtteist ning kujutas endast «tormi ja tungi» ühte varajasemat manifesti. Ühtlasi oli see kõne nagu «Götz von Berlichingeni» eessõna, sest selgitas ja kaitses autori loominguprintsiipe.

Kõne on eksalteeritud, täishüüd- ja lõpetamata lauseid, ootamatuid mõttekäike, üllatavaid võrdlusi. See on iseloomulik tormlevate geeniuste prohvetlikule stiilile. Vihaselt sarjab Goethe prantsuse klassitsistlikku tragöödiat, avaldab põlgust selle reeglite vastu ja vastandab sellele Shakespeare'i vaba loomingu. Inglise kirjanik, «võisteldes Prometheusega lõi inimesi, kuid tohututes mastaapides». «Loodus, loodus! Mis on veel rohkem loodus kui Shakespeare'i inimesed!» Kõne lõpeb leegitseva üleskutsega kõigile õilishingedele heita endalt nn. hea maitse ahelad ja asuda innuga loometööle, järgida suure inglase eeskuju.

Peamine selles kõnes oli realismi propageerimine.

«Götz von Berlichinger» (1773)** on esimene väljapaistev ajalooline draama saksa kirjanduses. Kirjutatud on see proosas. Teos ei pöördu antiikmaailma poole, vaid võtab teema suhteliselt lähedasest minevikust, XVI sajandi algusest, tähtsast ning kriitilisest ajast Saksamaa ajaloos. Shakespeare'i ajalookroonikaid järgides annab Goethe oma peategelase laial tagapõhjal, püüdes iseloomustada kogu ajastut. Laval on kõik ühiskonnakihid keisrist ja vürstidest kuni palgasõdurite, talupoegade, kodanlaste, rööpõletäjate, mustlasteni. Autor toob draamasse kuhjaga kõige mitmekesisemaid stseene: siin on Riigipäeva istung Augsburgis (1771. a. esimeses redaktsioonis), talupoja pulmad, lahingupildid,

* Saksa keeles Maler Müller. Nii kutsuti maalikunstnikku ja luuletajat Friedrich Müllerit. *Tõlkija.*

** Eesti keeles ilmunud B. Alveri tõlkes (1947). *Tõlkija.*

24*

lossi piiramine, perekonnaelu sündmused, talupoegade sõda ja salakohus. Teoses on ka mõningaid ajaloolisi isikuid: keiser Maximilian, Bambergi piiskop, rüütlid Sickingen ning Selbitz, talupoegade juhid Metzler, Sievers, Link, Kohl jt. Autor käib siin Shakespeare'i jälgedes, kes, nagu arvasid Herder ja Goethe ise, lõi igas oma teoses terve maailma.

Tõsiasjadele toetuv lai realistlik panoraam polnud XVIII sajandil uudne mitte ainult saksa, vaid kogu Euroopa kirjanduses. See ennetas suurt huvi ajaloo vastu XIX sajandi esimestel aastakümnetel.

Oma draamas ei lähtu Goethe niivõrd ajaloolaste teostest kuivõrd «Eluloost», mille «raudkäega rüütel» oli vanuigi ise kirja pannud õigustamaks ennast järeltulevate põlvede ees. Goethe leidis Götzi autobiograafiast mehise ning vabadustarmastava rüütli ja otsustas elustada mälestuse temast süüdistuseks ning õpetuseks oma armetult ja passiivselt elavatele kaasaegsetele. Ta ei võinud tollal teada, et tema loodud kangelaslik kuju ei vastanud üldse ajaloolisele tõele. Noor kodanlik kirjanik ei saanud veel aru talupoegade sõja tohutust tähtsusest, seda mõistsid alles palju hiljem Zimmermann ja Engels. Goethe ei mõistnud Götzi sellepärast hukka, et ta keeldus talupoegi sõjaliselt juhtimast, sest viimased tõepoolest ei pidanud oma lubadust. Olgugi et Goethe hinnang talupoegade sõjale on kodanlusele iseloomulikult ebajärjekindel, on ta siiski esimene saksa autor, kes kirjandusse peale kannatavate ka relvastunud ning võitlevad talupojad tõi ja julges neile isegi teatud määral kaasa tunda.

Götz on väikeaadlik. Oma sõltumatuse eest võitleb ta visalt Bambergi vürstliku piiskopiga. Ta on «mees, keda vihkavad vürstid ja austavad kõik rõhutud», alati valmis haarama mõõka õigluse või kehviku kaitseks, keda solvavad rikkad. Talupojad austavad Götzi, nad panevad ta ühe oma väeosa juhiks 1524.—1525. a. ülestõusu ajal. Mustlased, need naiivsed looduslapsed, kaitsevad teda jälitajate eest ja annavad talle peavarju. Götz meeldib kõigile lihtsatele ning ausatele inimestele (Georg, Lerse). Selliseid jääb aga järjest vähemaks. Kõikjale tungib vürstide õukondades valitsev kõlbeline laostumine.

Götzi väärtusi tõstab esile tema vastandamine Weislingeniga. Lapsepõlves kasvasid nad koos ja olid südamesõbrad. Ent Weislingen ei tahtnud jääda vaid vabaks rüütliks, ta astus Bambergi piiskopi teenistusse, sai vürsti paremaks käeks ja juhtis võitlust tõrksa rüütli Götziga. Õukonna luksuslik elu, intriigid ja meelitused rikkusid noore rüütli kõlbeliselt. Ta hakkas truudust murdma sõpruses, poliitikas, armastuses. Sattunud Götzi kätte, on ta liigutatud viimase suuremeelsusest ja kahetseb siiralt oma endist tegevust; ta hakkab armastama Götzi õde Mariat, kihlub temaga ning lubab Bambergist alatiseks lahku lüüa. Ent niipea kui Weislingen õukonnas tagasi on ja kohtub võimuahne ilduse

Adelheidiga, unustab ta pruudi ning saab jälle Götzi leppimatuks vaenlaseks. Näidendi lõpul mürgitab Adelheid Weislingeni ja reeturlik rüütel sureb niisama kuulsusetult, nagu ta oli elanud. Weislingenisse pani noor Goethe kogu selle põlguse, mida ta vürstide kannupoiste vastu tundis.

Väga huvitav on Adelheidi hoolikalt väljatöötatud kuju. See äärmiselt auahne naine vallutab oma iluga mehi ja on valmis igaks kuriteoks, isegi tapmiseks, et aga ise kõrgemale tõusta. Adelheidis on tunda Shakespeare'i «õelate naiste» mõju (leedi Macbeth, Kleopatra jt.).

Mõlemad negatiivsed tegelased saavad surma. Kuid ebavõrdses võitluses hukkub ka vapper ning vabadust armastav Götz. Goethe kajastas oma esimeses draamas õigesti sõltumatute rüütlite ajalooliselt paratamatut hääbumist XVI sajandil. Hoolimata suurest poolehoiust teose peategelase vastu, suutis ta oma sümpaatia siiski allutada ajalookäigu õigele valgustamisele.

Goethe ja ta õpetaja Herder ei vaimustunud muidugi kogu keskajast, kuid nad vajasid tugevaid, vabadust ihkavaid kangelasi, keda oleks võinud vastandada XVIII sajandi Saksamaa viletsa eluga leppinud kodanlastele. Niisuguseid tegelasi oli soovitav leida oma maa nimevikust, mitte aga Vana-Roomast. Mehise Götzi kuju, nagu ta «raudkäega rüütli» memuaarides esineb, oli just see, mida vajati. Näidendi esimese redaktsiooni moto kõlab järgmiselt: «Juhtus õnnetus, rahva süda on tallatud porri ja ta ei ole ülevateks tunneteks enam võimeline.»

Goethe kirjutas draama Götzist, et äratada rahvas vürstide valitsuse all mahasurutud «ülevad tunded». Goethe Götziga saab alguse tugevate, murdumatu iseloomuga kangelaste sari «tormi ja tungi» kirjanike teostes. Klingeri tegelastest kuni Schilleri Karl Moorini võitlevad nad kodanlaste leplikkuse ning arguse vastu. Kuid ei Goethe ega tema kaasvõitlejad «tormist ja tungist» ei pidanud muidugi võimalikuks motos nimetatud õnnetuse kiiret ning kerget ületamist. Nad mõistavad, et kauaaegne kasvatuslik mõjutamine on möödapääsmatu. Kui ägedalt nad ka halva tegelikkuse vastu ei protesteerinud, otsest üleskutset revolutsioonilisele vastuhakule me «tormi ja tungi» kirjanike teostest ei leia.

Väärib tähelepanu, et «Götz von Berlichingeni» esimeses variandis (1771), mis ei olnud mõeldud trükkimiseks, ilmneb autori poolehoid ülestõusnud talupoegadele selgemini kui lõplikus redaktsioonis. Siin kõeldakse rohkem feodaalide julmusest (Metzleri jutustus), talupoegade arusaadavast vihast nende vastu (I vaatus, 2. pilt). Kui Götz kuuleb, et Švaabimaal «rahvas märatseb kui maru, tapab ja põletab . . .» (IV vaatuse eelviimane pilt), siis ütleb ta: «Häda, häda neile isandaile, kes oma endisele autoriteedile loodavad. Ikke all inimeste südamed kalestuvad. Need aga ei taha midagi kuulda ega näha . . .» «Nad toituvad oma alamate õnnest, varandusest ja verest, kuid ei saa iialgi täis.» Siiski

mingit printsipiaalset erinevust esimese ja teise variandi vahel ei ole.

Hoolimata Goethe ebakindlusest talupoegade revolutsiooni hindamisel oli Engelsil täielik õigus lugeda «Götz von Berlichingen» koos «Prometheuse» ja «Faustiga» nende väljapaistvate teoste hulka, mida läbivad trots ja «mässuvaim kogu tolleaegse saksa ühiskonna vastu».*

«Götz von Berlichingeni» ilmumine trükist 1773. a. oli suur kirjandussündmus. Goethe nimi saavutas nüüd kuulsuse ning tunnustuse Saksamaal. Ent kaugeltki mitte kõik lugejad ei suhtunud näidendisse poolehoidvalt. Asi ei olnud mitte ainult trotsis ja mässuvaimus, ka teose kunstiline külg kõlas üleskutsena juurdunud normide ning kujutelmade ümberhindamisele. Isegi Lessingile, kelle ideed olid küllaltki lähedased Goethe seisukohtadele, näis, et noor kirjanik oli kippunud kõige väärtuslikuma kallale dramaturgias.

Lüürika. Goethe varasemas lüürikas võib eraldada kolme suunda: intiimluule, luuletused rahvalaulude stiilis ja ditürambilised hümnid. Kõigis kolmes suunas sai Goethe novaatoriks.

Goethe lahkulöömine anakreontikast ilmnes nn. Sesenheimi laulukogumikus (1771), mis on seotud Friederike Brioniga.** Selles tsüklis leiduvad «Kohtumine ja hüvastijätt», «Hall, sompus hommik», «Mailaul», «Peagi näen ma Riket jälle» ja teised armastuslaulud. Mõne aasta pärast innustus Goethe uuesti lembelüürikast (1775), kui ta kiindus Elisabeth (Lili) Schönemanni. Siin ei ole jälgegi endisest skeptilisest ja frivoolsest suhtumisest armastusesse. Poeet ei tee enam sõnu armastuset ja tütarlastest, ei õpeta, vaid annab laulудes voli teda haaranud suurele tundele. Luuletused on nagu lüürilise päeviku leheküljed, mis kajastavad armastuse üksikuid faase, ühes konkreetse olustikuga.

«K o h t u m i n e j a h ü v a s t i j ä t t». Poeet ruttab armastatud neiu juurde, et temaga viivuks kokku saada. Õhtu, öö, kuu, udu, öised hirmud.

Öö tuhat tonti välja otsis,
kuid kindlaks jäin ma nende ees.
Vaim leekis tuhatkordses trotsis,
põu tuhatkordses lõõmas kees.

(*A. Sanga tõlge*)

Kohtumine armsa tütarlapsega on suur rõõmuhetk. Taanduvad kõrvalised ja kõik halvad emotsioonid. Ent koit sunnib armastajaid lahkuma, toob tagasi kurbuse ning valu. Luuletus lõpeb uue tundepuhanguga, milles kaob ebakõla:

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 2, lk. 562.
** Pastor Brioni perekond elas Sesenheimis Strassburgi lähedal.

... mis õnn on olla armastatud
ja ise tunda armastust!

(*A. Sanga tõlge*)

Armastatud neiu kuju on veidi individualiseeritud: lapselikult puhas pale, leebus, näol kevade hingus.

«M a i l a u l u s» on sama küllaltki konkretiseeritud põhisituatsioon. Armastus on lahutamatult seotud kevadise looduse ja nooruse rõõmsa tunnetamisega. Armastus, kevad, noorus — kõik see on siin ühinenud juubeldava elujaatamise akordiks.

Laul on kirjutatud lühikestes värssides ja stroofides ning koosneb paljudest hüüatustest:

Ja igas rinnas
on laul ja lõõm.
Oh maa, oh päike!
Oh õnn, oh rõõm!

(*A. Sanga tõlge*)

«Mailaul» on noorusliku lembelüürika parimaid näiteid maailmakirjanduses.

1775. a. lembelaulude emotsioonid on hoopis keerukamad. Selle tsükli aluseks on läbielamused, mida põhjustas poeedi konflikt iseendaga. Ta armastas Lilit ja oli temaga kihlatud, kuid rikka Frankfurdi pankuri Schönemanni tütart ümbritsevad inimesed olid võõrad tagasihoidlikule poeedile, looduse ning lihtsuse austajale. Kohanemine «uue eluga», ühinemine vastuvõtmatute inimeste ringiga oleks tähendanud sõnamurdmist endale ja Loodusele. Poeet kõhkles, kannatas, iga hetk oli ta valmis ümber otsustama.

Seda väljendavad luuletused «Uus armastus, uus elu», «Belindele», «Järvel».

Luuletus «J ä r v e l» on kirjutatud paadis Zürichi järvel. Esiplaanile tuleb loodus ja varjutab mõtted Lilist. Poeet püüab eemale hoida tulvavaid mälestusi, pruudist lahkumine on juba otsustatud. Tunnete kahesust aitab siin peale sõnade väljendada ka värsimõõdu ning rütmi vaheldus.

Hiljem, esimestel Weimari-aastatel komplitseerus Goethe intiimlüürika veelgi: «M i k s n i i s ü g a v a l e p i l g u h e i t s i d...» (1776), «K u u l e» (1777) jt.

Valitseva maitse kohaselt ei olnud tituleerimata mehe isiklikud elamused küllalt tähelepanuväärsed, et neid luules väljendada. Keda võiks huvitada see, kuidas armastab tundmatu linnakodanik, või koguni talupoeg ja mida ta sealjuures tunneb? Goethe lembeluules kõlas juba algusest peale kolmanda seisuse täisväärtuslikkuse tunnustamise nõue, väljakutse «hea maitse» kaitsjaile.

Goethe ja rahvalaul. Innustumine folkloorist mängis tähtsat osa Goethe maailmatunnetuse ja loomingu ümberkujunemises. Rahvaluulearmastuse istutas temasse Herder. Goethe leidis rah-

valuules lihtsust, sügavaid terviklikke tundeid, kujundirikast keelt, tervet moraali, traditsioonide roostest rikkumata mõistust.

Eriti köidab noort Goethet rahvaballaad. Tema kuulus **«Nõmmeroosike»** (1771) on õieti vana rahvalaulu viimistlus, kus on säilinud iseloomulik lillede sümboolika, refrään, lühike väljendusrikas dialoog. Napisõnalises poisi ja nõmmelille kohtumise stseenis, poisi ja roosi (tütarlapse) lühikeses vaidluses ei näi olevat midagi peale tavalise ning tühise sündmuse, ometi on see roosi tragöödia, ja ka poiss hakkab torkehaavast alati valu tundma.

Ja siis julmalt murdis poiss
roosikese nõmmel.
Kaitses end ja torkas õis,
kuid ei päästa ennast võind,
poiss ta katkus varrelt.
Roosikene, punav roos,
roosikene nõmmel!

Vana rahvaballaadi vaimus on kirjutatud laul **«Thule kuningas»** (1774). Sügavaisse mõtteisse vajunud Margareta laulab seda laulu päeval, mil kohtas esimest korda Fausti. See on ballaad tõelisest ja ainsast armastusest elus. Ideaalne armastaja hoiab hauani truudust noorelt surnud väljavalitule: enne surma heidab ta neiu kingitud karika merre, et seda keegi teine endale ei saaks.

Kui viimaks manala maile
hakkas kuningas minema,
kõik jättis ta pärijaile,
kõik muu peale karika.

(A. Sanga tõlge)

Hiljem Weimaris kirjutas Goethe taani rahvaballaadi aineil oma **«Metsavaimu»** (1782). Surijale lapsele, keda isa viib läbi metsa, näib metshaldjate riik eksisteerivat, kuna aga isa jaoks pole seda olemas. Muidugi ei tahtnud Goethe taaselustada primitiivset ebausku, kuid oskas selle poeetilised küljed osavalt ära kasutada.

Goethel pole just eriti palju rahvalaulude eeskujudele toetuvaid luuletusi, kuid folkloori vastu tundis ta huvi kuni surmani. 1806. a. tervitas ta soojalt oma ulatuslikus retsensioonis saksa rahvalaulude esimese kogu «Poisi imesarv» («Des Knaben Wunderhorn»)* ilmumist, ehkki hoiatas raamatu koostajaid Arnimit ja Brentanot «kirikulaulude» kogumise eest.

Oodid ja hümnid. Goethe oodid ja hümnid, samuti mõned teised luuletused aastatest 1772—1775 annavad tunnistust kol-

* Herderi kogumikus oli saksa rahvalaule vähe. Nende kogumine tol ajal alles algas.

manda seisuse üleva luule otsingutest. XVIII sajandi Saksamaal, kus vürstide absolutism mängis reaktsioonilist osa, ei olnud avarama silmaringiga inimestel mingit põhjust rõõmustada mõne valitseja edu üle. Goethe muidugi ignoreeris feodaal-absolutistlikku riigikorda. Ta ei kirjutanud ka traditsioonilisi ülistusi loojale ega universumile.

Goethe tolleaegsete kõrges stiilis kirjutatud luuletuste teemaks on esimest korda oma isiksust ja loomevõimet tunnetanud inimese sisemaailm.

Peategelane selles lüürikas on poeet ise, tema «mina». Ta pöördub siin meelsasti antiikpoeesia motiivide poole. Antiikmaailm on tema jaoks kangelaslike algete igavene läte. Kuid ta kasutab antiikaja kujusid ning motiive teisiti, kui tegid seda Boileau kaanoni järgijad. Selles poeesialiinis on noore Goethe «tormi ja tungi» hingust selgemini tunda kui lembelüürikas või rahvaluulele toetuvates lauludes. Oodid ja hümnid — «Ränduri laul tormis», «Küüdimees Kronosele», «Mahometi laul», «Ganymed», «Prometheus» ja paljud teised — on kirjutatud erilises ditürambilises stiilis, vabas mõõdus, erineva pikkusega värssides ja ilma riimita. Poeedi enese erutatus purustab tavalise värsimõõdu. Selles mõttes toetub Goethe Klopstockile ja veelgi enam Pindarosele. Ülevad ideed muutuvad taltsutamatuteks emotsioonideks. See suund väljendub kõige ilmekamalt luuletuses «Ränduri laul tormis», kus autor ei pööra üldse tähelepanu mõtete loogilisele proportsioonile, selgusele, harmoonilise terviku ilule, nii et oleks isegi raske ümber jutustada selle tormilise rapsoodia sisu. Teistes oodides ning hümnides ei anna oma mässumeelele poeet nii vaba voli.

Goethe esineb luuletustes sageli rändurina, kes võtab ahnelt vastu muljeid ümbritsevast maailmast, selleks et väärtuslikku välja selgitada: «Ma koltund väljadel rühin...», «Ränduri laul tormis», «Rändur» (kõik 1772). Ainuke, millel peatub ränduri pilk, millest autor kõneleb poolehoiu ning austusega, on talupoja töö. «Rändur», kus näeme Itaaliat, antiikaja templi varemetele ehitatud talupojaonni, on lihtsa elu, vana kultuuri ning lõunamaise kauni looduse süntees. Kõik see tõmbab rändurit enda poole. Ent siiski läheb ta ära, talupoja piiratud elu pole tema jaoks.

Asjatult püüab tuvi haavatud kotkast meelitada mõõduka elu tarkusega (millele on rajatud talupoja hingerahu). Kotkas aga ei võta tuvi tarkust kuulda («Kotkas ja tuvi»).

Goethe kõigil tolleaegsetel luuletustel on otsene või kaudne seos sellega, et poeet leidis oma tee luules ja tunnetas esimest korda oma kutsumust.

Ta ei vaja pikka ja rahulikku elu, kui mõõdukus kõiges, väikesed teod ja tunded on niisuguse «õnneliku» oletsemise eeltingimused. Olgu elu pigem lühike, kuid kirgas, järskude tõusude ja

langustega, mure ja rõõmu vaheldusega. Talle ei ole vaja «hambutut vanadust». Olgu elu nii kui kiire sõit postitõllas mööda mägesid ja orgusid. Raevukas sõitja kiirustab aeglast kutsarit Aega («K ü ü d i m e e s K r o n o s e l e», 1773). Las eluvanker tormab mürinal manalasse, nii et võimsad esivanemad tõusevad oma istmetelt ja tervitavad äsja saabunud kangelast.*

Kreeka müüt noorest Ganymedist, kelle röövib end kotkaks muutnud Zeus, andis autorile võimaluse väljendada oma meelisideed poeedi sugulusest elava, lakkamatult loova loodusega (ood «G a n y m e d», 1774). Nooruk vaimustub kevadest, lilledest ja rohust, kevadisest tuulest, ööbiku hõiskest. Kõik need looduse avaldused tervikuna kannavad ta ülespoole, «kõikearmastava isa» rinnale. Muidugi ei ole isa siin piibli jumal ega ka Zeus, jumalate ja inimeste türann, keda näeme oodis «Prometheus». Isa on Spinoza «jumal ehk loodus».

Kõige selgemini on uue kangelasmeelsuse otsingud väljendatud Goethe 1772.—1775. a. dramaturgias. Autoril on korraga käsil mitu tööd, üks kavandatud grandioossem kui teine: «Mahomet», «Prometheus», «Faust». Kõigi nende alustatud teoste keskseks kujuks on tugev, tahtejõuline inimene, julge mässaja, kes tõuseb üles inertse maailma vastu. Kuigi «Mahomet» ja «Prometheus» jäid fragmentideks ja töö «Fausti» kallal katkes 1775. a. paljudeks aastateks, võib siiski «Prometheuse» fragmenti ning «Fausti» esialgset versiooni (mida tavaliselt nimetatakse «Alg-Faustiks») Goethe «tormi ja tungi» perioodi loomingu tippudeks pidada.

«Prometheus». Fragment ja ood. «Prometheuse» fragment koosneb kahest vaatusest. Kirjutatud on see vabavärsis, peaaegu rütmilises proosas. Poeeti ei huvita Prometheuse kannatused, teda vaimustab hoopis jumalate trotsija, esimeste inimeste looja ning õpetaja, nende õnne eest võitleja kuju. Draama esimesest reast «Ma ei taha» kuni oodmonoloogi viimase värsini läbib teost «gigantse vastuhaku» (Goethe sõnad. *B. G.*) vaim. Peategelane lükkab tagasi kõik ettepanekud astuda läbirääkimistesse taevaelanikega, ükskõik kes teda ka ei keelita seda tegema, olgu see siis Zeus, tema truu teener Mercurius või Epimetheus, Prometheuse arglik vend. Põlgusega loobub ta Zeusi pakkumisest hakata tema asemikuks maa peal, valitseda jumalate nimel savist vormitud inimesi ja kaitsta taevast nende eest. Ta ei ole orjastatud inimeste valitseja, vaid enese loodud olendite tark ning armastav õpetaja.

Siin istun ma
ja enda kuju järgi
loon rahvasoo...

(A. Sanga tõlge)

---

* Nii on esimeses variandis.

Prometheus loob inimesi enese, jumalate trotsija järgi. Ta õpetab neid onne ehitama, metskitsi kodustama jne. Ta õpetab neid, et nad ei ootaks abi jumalatelt ja püüaksid ilma nendeta läbi saada, et nad ei kardaks raskusi, ei kohkuks tagasi isegi surma ees, mis ei suuda elu peatada (episood Pandoraga). Ta õpetab esimestele inimestele, kuidas mehiselt raskusi ning muret taluda, mitte julgust kaotada ega vaimsesse orjusse sattuda. Paradiisiõndsus ei meelita Prometheust ja ta ei luba seda inimestele. Elu justkui alatine peopäev, ilma mure ja kurvastuseta, ilma võitluseta pole päris elu. Goethe «Prometheus» on kõikehaarav elujaatamine, üleskutse julgesti vastu minna tegelikkusele ja kõigile tolle vastuoludele. Selles elus pole kohta jumalatel. Õpetuses, mida Prometheus inimestele jagab, ei lubata ka mingit tasu hauataguses elus.

Ei ole kahtlust, et Prometheus (s. o. Goethe) mõistab elu materialistlikult. See mõte, kuigi mitte alati järjekindlalt, kandub läbi kogu Goethe järgneva loomingu.

«Prometheus» on filosoofiline draama. Siin avaldatud teesides kinnitatakse materialistlikku humanismi, elu «ilma jumalateta». Risti vastu kiriku õpetusele kõneleb poeet sellest, et inimene on võimeline elu üles ehitama ilma kõrgema abita. Inimese ülevust ei näidata nii palju esmaloodutes — nendel on kõik veel alles ees — kui Prometheuses. Kreeka müütide titaan võtab Goethel inimese kuju. Ta on pigem inimene kui titaan, kui ta soovitab Zeusil tegelda parem «maast tammede kiskumise» ja «mägede kõigutamisega»:

... mulle mu maa
pead sa siiski jätma
ja mu onni, mu enese kätetöö,
ja minu kolde,
kus leekiv tuli
sind kadedaks teeb.

(A. Sanga tõlge)

Noore Goethe draama «Prometheus» kätkeb veendumust, et kaasaegses elus peagi taanduvad endised valitsejad, inimesed ei alistu enam taevastele ega maistele jumalatele, ei kroonitud peadele ega vürstidele. Vanas eas kõneles Goethe oma fragmendi ja oodi «sankülotlikust» iseloomust. Zeusi kujus rõhutatakse neid jooni, mis toovad taevase türanni lähemale maistele valitsejatele. Prometheus eitab ka jumalate kõikvõimsust. Samuti nagu üle tema, nii on ka üle jumalate kõrgem printsiip — aeg ja igavene saatus.

Kas mind ei karastand meheks
kõikvõimas aeg
ja igavene saatus,
kes juhivad mind ja sind?

(A. Sanga tõlge)

Nii räägib Prometheus, pöördudes Zeusi poole. Seega valitseb antiikjumalate üle paratamatus, see printsiip, mis ahvatles Goethet juba siis, kui ta esimest korda puutus kokku Spinoza filosoofiaga («Luule ja tõde», 16. raamatu algus). «Terviku vältimatust kulust» kõneles Goethe oma kõnes «Shakespeare'i päevaks» (1771). On teada, et 1780. a. tutvustas F. Jacobi Lessingit trükis avaldatud oodiga «Prometheus» ja et Lessingit huvitas see luuletus nimelt spinozalike motiivide tõttu.

Prometheuse kujus on jumalatrotsija ja maapealse elu ehitaja jooned kokku sulanud suure kunstniku iseloomulike külgedega, ta on vaba looja, kes astub võitlusse loodusega, ta on kujur, kes teeb savist inimesi ja täidab nendega kogu maailma. Kunstnik võttis enda peale loomise, funktsiooni, mis traditsioonilise religioosse arusaamise järgi kuulub ainult «jumalale». Kui varem («Shakespeare'i päevaks») kõneles Goethe Shaftesbury ja Herderi järgi Prometheusest ainult kui Zeusile alluvast kunstnikust, siis selles fragmendis on meie ees kunstnik, kes on Zeusi vastu üles tõusnud.*

«Alg-Faust». Otsides ainestikku kolmanda seisuse kangelaskirjandusele, pöördus Goethe ka vana saksa Fausti-legendi poole. Just tol ajal oli Herder kuulutanud rahvaluule suurt tähtsust. Goethele oli see päris avastus. Teema valikule aitas kaasa Lessingi kuulus 17. kiri uusimast kirjandusest. Kogudes materjali «Götz von Berlichingeni» jaoks, samuti lugedes oma pika haiguse ajal (Frankfurt 1768—1769) vanade filosoofide ja ketserite Paracelsuse, Nettesheimi Agrippa jt. teoseid, sai Goethe enam-vähem täieliku ettekujutuse vaimuelust XVI sajandil, mil elas Faust ja loodi legend.

Esialgne «Faust» («Alg-Faust» — «Urfaust») kirjutati aastatel 1773—1775. Selle kaugeltki mitte lõpetatud draama kõik stseenid paigutati hiljem «Fausti» I osa lõplikku varianti (1808), kuid seal ei olnud veel «Proloogi taevas», Mefistofelesega lepingu sõlmimise stseeni ega teisi osi, kus teose idee erineb oluliselt esialgsega võrreldes. Goethe ei avaldanud «Alg-Fausti», kaua aega ei teatud sellest midagi. Alles 1887. a. leiti käsikirja koopia, mis aitas oluliselt avardada teadmisi Goethe varasemast loomingust «tormi ja tungi» perioodil.

«Alg-Fausti» peategelane on koloriitne, tahtejõuline isiksus, «titaan», jumalatrotsija. Paljudest erinevustest hoolimata on tal siiski palju ühist Goethe Prometheusega. Esimeses variandis astub Faust välja kitsapiirilise elu ja õpetlase endassesuletuse vastu. Ta läheb välja maailma, et pääseda vananenud raamatutarkustest

* Goethe luulest on eesti keeles ilmunud valikkogu «Luuletusi» A. Sanga tõlkes (1968), mis sisaldab ka oodi «Prometheus» ja ballaade. Goethe luule varasematest tõlgetest võiks mainida J. Semperi vahendusel ilmunud kolme luuletust («Terviitus ja hüvastijätt», «Muhameedi laul», «Üks ja kõik») 1932. a. «Loomingus». *Tõlkija.*

ning ise kogeda inimeste rõõmu ja muret. Läbikäimine Mefistofelesega ja elurännakud peavad andma Faustile seda, mida jumalad ei suutnud anda Prometheusele. Esimeses variandis ei unista Faust veel «imekaunist hetkest», s. t. millestki tõesti väärtuslikust, mis suudaks inimest rahuldada ja peatada tema igavese ringirändamise. Peategelane ei ole siin veel Inimene suure tähega, ta ei esinda inimkonda; ta on eriline inimene, mitte selline, nagu kõik teised, ka mitte niisugune, nagu parimad inimesed, ta on «mässav geenius».

«Werther». 1774. a., mil Goethe otsis innukalt kangelaslikkuse väljendusvõimalusi kolmanda seisuse kirjanduses, kirjutas ta romaani **«Noore Wertheri kannatused»** («Die Leiden des jungen Werther»)*. Esimesel pilgul näib, et kangelaslikkusega pole siin midagi tegemist, pole ju teoses tugevaid, tahtejõulisi inimesi nagu Götz või Prometheus. Kuid siiski ei tähista see raamat autori eemaldumist «tormist ja tungist», nagu mõned kriitikud arvavad.

«Noore Wertheri kannatused» on Goethe esimene suurem teos, mis kujutab elu, kaasaja Saksamaa tegelikkust vahetult. Goethe ei saanud siit leida Götzi või Prometheuse sarnaseid kangelasi. XVIII sajandil võeti kangelasmotiivid antiikajast, müütidest või kaugest minevikust, kangelaslikkus leidis kajastust eepostes, tragöödiates, oodides. Richardsoni, Fieldingi, Smolletti, Diderot', Rousseau realistlik kodanlik romaan (siia kuulub ka Goethe «Noore Wertheri kannatused») pöördub autorile lähedase elu poole. Niisuguse kirjanduse ilmumine oli tähtis saavutus, kuid ei inglise ega prantsuse kirjanikud teinud veel katset leida kangelaslikkust eraelus, väljaspool riigiasju.

Kodanluse elu käsitlevaid romaane oli Saksamaal ka enne Goethet, kuid tänapäeval on need õigusega unustatud. «Noore Wertheri kannatused» on tegelikult esimene saksa täisväärtuslik romaan sel teemal. Teose ilmumine oli suursündmus, sellega esitati nõue, et kirjandus läheneks elule ja laiendaks oma haardeulatust.

On siiski midagi, mis seob noort haritlast Wertherit Götzi ja Prometheusega, nimelt äärmine rahulolematus viletsa tegelikkusega, mida ta südamest vihkab, kuigi jääb passiivseks ega kavatse seda muuta. Nois oludes, mil Saksamaal polnud veel kujunenud nimetamisväärset liikumist absolutistliku korra vastu, oli niisugune positsioon noortele kodanlastele küllaltki tüüpiline — vihata, põlata, kuid mitte astuda võitlusse sellega, mis näis kõigutamatu. Götzi ja Prometheuse kujuga kutsub Goethe üles alistumatusele, vastuhakule, võitlusele, ent oma eakaaslaste hulgast ei leia ta neid, kes oleksid valmis võitlusse astuma. Tal ei jää muud üle, kui hoida ennast keskkonna pealetungiva pahe eest, säilitada, isegi kultiveerida endas «elavat hinge».

* Eesti keeles ilmunud Jaan Kärneri tõlkes 1926. a. *Tõlkija.*

Wertheri emotsionaalsus on suguluses rousseauistliku sentimentalismiga. Tundeerk inimene on palju kõrgem kui arvestav mõistlik tüüp, terve mõistuse kummardaja, kes alati käitub nii, nagu talle kasulikum. Tunderikkus tagab, et inimene saab egoistlikest huvidest kõrgemale tõusta. Werther ei ole veel võitleja, kuid temas on tallel tulevase võitleja kõik alged. Vaidluses Albertiga nõuab ta kaastunnet rahvale, «kes ägab hirmuvalitseja väljakannatamatu ikke all, kui ta lõpuks ärkab ja oma ahelad purustab» (kiri 12. augustist). Werther — ja see on iseloomulik tolleaegsele noorsoole ning Goethele endale — ei usu veel rahva võidukasse ülestõusu, sellepärast peab ta sellist ülestõusu mõtlematuseks. Kuid au ja kuulsus niisugusele mõtlematusele!

«Noore Wertheri kannatused» on armastusromaan. See on ühtlasi jutustus raskest elust kaasaegses ühiskonnas, milles ei ole enam midagi «loomulikku».

Romaan kasvas välja kahest tõsiseigast: autori hiljutistest läbielamustest seoses õnnetu armulooga Wetzlaris (1772) ja samas linnas toimunud enesetapust: noor jurist K. W. Jerusalem, keda Goethe tundis juba Leipzigis, oli endalt elu võtnud. Goethe ühendas mõlemad sündmused Wertheri saatuses.

Romaanis on väga tugevasti rõhutatud autobiograafilist joont. Autor ei vaidleks vastu, kui teda ennast samastataks Wertheriga. Nii näiteks langevad kokku kirjaniku ja tema peategelase sünnipäevad — 28. august (vt. Wertheri kirja sellest kuupäevast). Lotte ja tema peigmees, hiljem abikaasa, on portreed.* Kui romaan sattus Kestnerite abielupaari kätte, olid nad ebameeldivalt üllatunud, nii et täpselt oli kujutatud Goethe ning nende vahelisi suhteid. Teises osas jutustab autor enam-vähem täpselt sellest, mida ta teadis Jerusalemi viimastest päevadest. Romaani ebatavaline lõpplahendus — enesetapp — oli kindlasti tingitud soovist võtta süü Jerusalemilt ja panna vastutus julmale kõrgemale ühiskonnale.

«Noore Wertheri kannatused» on kiriromaan nagu Richardsoni teosed ja Rousseau «Uus Héloïse'ki». Kirjad kuuluvad aastatesse 1771—1772, seega autori kaasaega. Epistolaarse romaani õitseng tähistas sellise žanri taassündi, mille aluseks polnud huvitavad või lõbusad seiklused, vaid olustiku laiahaardeline kujutamine ja tegelaste sisemaailm. Goethe omalt poolt arendab romaanivormi. Erinevalt Richardsonist ja Rousseau'st esitab Goethe ainult Wertheri enese kirjad sõbrale, keda lugeja ei tunne. Seega ei ole teos nii palju kiriromaan kui päevik või pihtimus. Nii suudetakse koondada kogu tähelepanu peategelase hingedraamale.

Teose põhisüžeeks on peategelase õnnetu armastuse lugu, ent romaani teema on siiski palju laiem. Werther ei ole mitte ainult

* Mõeldud on siin nende tegelaste lähedust Charlotte Buffile ja J. G. Chr. Kestnerile. *Tõlkija.*

armastaja, ta on kõigepealt tegelikkust teravalt ja omapäraselt tunnetav inimene. Ta on väga tundeline ja samal ajal arenenud kriitilise mõtlemisega. Mõlemad jooned on lahutamatult seotud, võib-olla on tunne isegi teisejärguline, sest tuleneb peategelase kindlakskujunenud veendumustest, tema kreedost.

Algusest peale on Werther vastuolus aadliühiskonnaga. Ta austab kõike õiglast, siirast, loomulikku, vihkab ühiskonna pealesuruvaid norme, mis võtavad inimeselt tema isikupära. Talle on võõras originaalitsemine, ent ta soovib, et iga inimene jääks iseendaks ja arendaks endas eeldusi, mis loodus on talle andnud. Kaasaegne ühiskond moonutab inimest, nivelleerib teda; sellest johtub Wertheri sügav rahulolematus, mis läbib kogu romaani, sellest tulenevad ka ta katsed ennast kaitsta. Werther taandub ühiskonnast, mida ta ei soovi teenida. Ta kannatab sellepärast, et temas «uinub ... jõudusid, mis kõik kasuta kõdunevad ja mida hoolsasti pean varjama. Ah, see kitsendab nii väga mu südant» (kiri 17. maist). Ta tahab oma vabadust alles hoida. Ta teeks meeleldi inimestele head, kuid ainult vabalt, vastavalt oma eripärale ja annetele.

Muidugi on siin paljugi ühist Rousseau'ga, eriti tema esimese traktaadiga «Kas teaduste ja kunstide areng on kaasa aidanud kommete paranemisele» (1750).

Romaani algul on Wertheri konflikt kaasaegse ühiskonnaga pisut abstraktne, kuid muutub teose lõpu poole täiesti konkreetseks. Noor ning andekas kodanik ei saa tõepoolest rakendada oma võimeid ühiskonnas, kus kõik on aristokraatide käes. Wetheri teenistusalased ebameeldivused, kokkupõrge ülemusega, kes takistab teda tegelemast kasuliku üritusega, solvav väljaviskamine aristokraadi krahv C. majast (kiri 15. märtsist 1772) — see on kõik väga konkreetne feodaal-absolutistliku ühiskonna ladviku kriitika.

«Ebaloomulikku ühiskonda» vältides otsib Werther lohutust loodusest, lihtsatelt inimestelt (talupoegadelt), lastelt. Viimased on looduslähedased, neid ei ole veel mõjutanud tinglikkus, vale ega silmakirjalikkus, mis on tunginud kõikjale. Näitlik on ses suhtes episood sulasega, mis esineb ainult romaani teises redaktsioonis (1787), kuid iseloomustab kogu teost. Sulase sügav kiindumus perenaisesse liigutab Wertherit: «See armastus, see ustavus, see kirg ei ole, nõndaks, mingi luuleline leid. See elab, see on oma suurimas puhtuses olemas inimklassi keskel, keda meie nimetame harimatuks, tooreks. Meie haritud — ei millekski haritud!» (4. sept. 1772.)

Väga suurt osa etendab Wertheri elus Loodus, elu ja loomise printsiip, mille vastu peategelane aukartust tunneb. Goethe tõi esimesena saksa romaani lüürilise looduskirjelduse, mida ei ole näiteks Sterne'il üldse ja «Uues Héloïse'is» on väga napilt. Lüürilised loodusspildid on kogu aeg Wertheri teekaaslased. Nad on rõõmsad, helged ja värviküllased romaani algul (10. mai); kui

hingeline draama süveneb, sest Wertheril pole enam mingit loodust Lottele, muutuvad need karmideks ja kasinateks. Loodus tundub nüüd Wertherile ükskõiksena ja julmana: «... see tore loodus minu ees seisab tarretunult nagu lakitud pildike» (3. nov. 1772.)

Wertheri armastus Lotte vastu on samuti rousseauismist kantud; seda tunnet käsitletakse tolleaegse kirjanduse seisukohalt küllaltki uudselt. Lotte ei võitnud Wertheri südant mitte niivõrd iluga kuivõrd otsekohese ja lihtsa hingega. Ta ei ole samasugune nagu kõik teised ja ta ei tahagi teistega sarnaneda. Ta on säilitanud «oma näo», kuigi ta ei mõtlegi sellele, et originaalsusega silma paista. Lotte tunnetab sügavalt loodust ja poeesiat, talle on lähedased ka lihtsad inimesed. Ta ei hakka lugema moodsat romaani, kui see talle ei meeldi, kuid teose kohta, mis on ta maitse järgi, «pillab ta möödaminnes tabavaid märkusi» (16. juuni). Lottel on palju ühist Wertheriga, ent ta ei tunne sellist südameahastust. Ta teab oma kohta elus. Oma arvukatele vendadele ja õdedele asendab ta surnud ema, hoolitseb vana isa ja hiljem mehe eest ning leiab selles oma kutsumuse. Ta abiellub Albertiga, täites sellega sureva ema soovi; võib-olla ei seo teda mehega suur ja sügav tunne, kuid romaan ei anna alust arvata, et Lotte meest üldse ei armasta.

Terviklik ja tugev iseloom aitab Lottel üle saada kiindumusest Wertherisse. Lotte üheaegne armastus peigmehe ja Wertheri vastu vastab autori kalduvusele peatuda elu komplitseeritud nähtustel.

Werther hakkas Lottet armastama kogu oma «avarast südamest». Ta teab algusest peale, et Lotte on teise pruut, et ta ei murra sõna, mille oli andnud Albertile ema surivoodi juures. Werther mõistab, et Lottega kohtuda, tema isa majja minna on lihtsalt ebamõistlik, kuid ei suuda loobuda armsast neiust ka siis, kui Lotte peigmees tagasi tuleb. Tunne on tervest mõistusest tugevam. Ent kui ebamõistlik Wertheri armastus ka ei ole, on see siiski õilis tunne. Werther austab sügavalt Lottet ja tema valikut ega tee mingit katset neiut Albertilt üle lüüa. Goethe kaitseb inimese õigust leegitsevale, tugevale, peaaegu mõistusevastasele tundele, kuid oma õnnetu kangelase läbielamustesse ei sega ta midagi väiklast ega madalat. Selles on «Noore Wertheri kannatuste» kui armastusromaani omapärasemaid jooni.

Romaan oli menukas ka väljaspool autori kodumaad. Goethe nimi sai tuntuks kogu Euroopa lugejaskonnale. Euroopa lugeja leidis romaanist esimest korda tõesti elava, erakordselt avara vaimueluga tundelise ning mõtleva inimese, keda ei saanud hoopiski mingisse skeemi paigutada. Esimest korda jälgiti sammsammult keerukat hingedraamat, mis esitati terviklikult, kompaktselt, algusest peale kuni traagilise lõpplahenduseni. Ja on arusaadav, et see tegelane äratas poolehoidu; ent ta tekitas ka meelepaha nende ühiskonnakihtide vastu, kes tema hukkumises suurel määral süüdi olid.

Kuid romaani konflikti lahendus kohtas otsustavat hukkamõistu. Mitte ainult kirikuringid, keda esindas näiteks Lessingi kurikuulus vastane pastor Goeze, ei rünnanud «Wertherit», ka progressiivselt mõtlevad inimesed nägid siin autori andestamatut viga. Kirjas Eschenburgile 26. okt. 1774 kirjutas Lessing, et kreeka või rooma noormees ei oleks saanud Wertheri taoliselt käituda. Autori olukord muutus eriti raskeks, kui sagenenud enesetapmiste põhjuseks hakati pidama romaani. See sundis Goethet varustama «Noore Wertheri kannatuste» teist väljaannet (1775) värsivormis epigraafiga, mille Werther saadab teisest maailmast oma loo lugejaile. See lõpeb üleskutsega: «Ole mees ja ära tee, nagu tegin mina.» Muide, see etteheide puudutas autorit väga valusasti, kogu oma elu jooksul tuletas ta seda mitu korda meelde ja lükkas süüdistuse otsustavalt tagasi.

SCHILLERI LOOMING «TORMI JA TUNGI» PERIOODIL

«Tormi ja tungi» mässumeeleolud ilmnesid kõige selgemini Schilleri varasemas loomingus. Sellist viha, mida tema väljendas feodaalse rõhumise vastu, ei leia mujalt saksa valgustuskirjanduses. Tragöödia «Salakavalus ja armastus» autorina rajas Schiller saksa poliitilise draama, mis häbimärgistas Saksa kääbusriikides valitsevat seadusetust ning kuritegevust. «Röövlites» maalis ta haarava pildi «noormehest, kes kuulutas avalikult sõja kogu ühiskonnale» (Engels). Fiesco kujus mõistis ta hukka poliitikategelase, kes isikliku karjääri huvides reetis vabariigi.

Kirglikes ning hingestatud luuletustes paljastas Schiller türanniat ja unistas tulevikust, mil kõik maailma rahvad hakkavad elama ühise vennaliku perena. Ebainimlike eluvormide eitamine ja inimkonna üllaste humanistlike ideaalide kinnitamine sulasid ta loomingus üheks tervikuks, mis andis ta teostele sotsiaalset teravust ja ühtlasi romantilist lennukust.

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759—1805) sündis Marbachi linnas Edela-Saksamaal. Ta isa oli sõjaväevelsker, nekrutite värbaja ja aednik. Ema juhtis tagasihoidlikku majapidamist. Schilleri lapsepõlv, poisiiga ja noorus möödusid Schubarti piinaja Württembergi hertsogi valdustes. Poiss õppis algul ladinakoolis, 14-aastaselt pandi ta sõjaväe õppeasutusse, «Karli Akadeemiasse»*, kus valmistati ette arste, juriste ja ohvitsere hertsog-

* Õppeasutuse asutaja Württembergi hertsogi Karl Eugeni nime järgi. *Tõlkija.*

konna sõjalis-bürokraatliku aparaadi jaoks. Siin valitses drill, õpilased elasid kasarmuolukorras, neid pilgati ja peksti. Näiteks 21. novembril 1773 karistati Schillerit 12 pajuvitsalöögiga selle eest, et ta oli sõbralt saia laenanud. Karl Eugeni õppeasutus sai tuntuks orjameelsuse taimelava (Pflanzschule der Knechtseligkeit) nime all. Schiller õppis algul õigusteadust, siis valis meditsiini, ent rohkem huvitasid teda filosoofia, ajalugu ja eriti kirjandus. Ta tutvus mõnede Shakespeare'i teostega, inglise ning prantsuse valgustajate loominguga, luges Klopstocki oode. «Akadeemias» ärkas Schilleris luuletaja. Sealjuures andis Karl Eugeni despotismi vihkamine ta värssidele juba algusest peale vabadust-armastava suuna. 1776. a. ilmus ajakirjas «Schwäbische Blumenlese» Schilleri esimene luuletus «Õhtu».

Salaja kirjutas Schiller näidendi **«Röövlid»**, millesse ta valas kogu oma viha feodaalse Saksamaa vastu. 1781. a. suvel see mässumeelne tragöödia avaldati ja lavastati peagi Mannheimi teatris. Teos oli väga menukas ja tegi Schilleri kuulsaks. Pärast «akadeemia» lõpetamist detsembris 1780 töötas kirjanik sõjaväearstina. Karl Eugenile ei meeldinud sugugi Schilleri kirjanduslikud huvid. Omavolilise sõidu eest Mannheimi pandi noor dramaturg peavahti. Schillerit ähvardas kättemaks vabameelsete mõtete eest. 1782. a. sügisel põgenes poeet Württembergist. Ennast hertsogi nuuskurite eest päästes rändas ta ühest kohast teise, ulualust andsid talle sõbrad. Rännukuudel kirjutas Schiller kaks tragöödiat, **«Fiesco vandenõu Genuas»** ja «Luise Millerin», mis hiljem sai pealkirjaks **«Salakavalus ja armastus»**. 1783. a. saabus Schiller Mannheimi, et näidendite lavastamisest osa võtta. Mannheimi teatri juures sai ta dramaturgi ning repertuaarijuhi koha.

Veidi paranes Schilleri ühiskondlik positsioon. 1784. a. suvel valiti ta Kurpfalzi Saksa Seltsi liikmeks, mis ühendas teadusemehi ja kunstitegelasi. Valimise puhul pidas Schiller ettekande, mis hiljem trükiti pealkirja all «Teater kui moraaliasutus» («Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet»). Siin avaldusid Schilleri kui tormleja mõned olulised esteetilised vaated.

Lessingi traditsiooni jätkates võitleb Schiller kasvatusliku dramaturgia eest. Näitekirjanduse ülesannet näeb ta rahvusliku iseteadvuse ja kodanikuteadvuse loomises, feodaalsele Saksamaale iseloomuliku poliitilise ning vaimse isoleerituse kaotamises.

Ehtsa valgustajana pidas Schiller teatrit sotsiaalse pahega, valitsejate despotismi ja omavoliga võitlemise vahendiks. «Kui kullaga äraostetud õiglus paneb pahe teenistuses silmad kinni ja vaikib, kui võimuka inimese kuriteod mõnitavad jõuetut õiglust ja inimlik hirm seob korravalvurite käed, siis haarab teater mõõga ja kaalud ning toob pahe karmi kohtu ette.»

1785. a. asus Schiller oma sõbra Körneri majja Loschwitzis Dresdeni lähedal. Siin elas ta kaks aastat, järkhaaval eemaldu-

des «tormist ja tungist» ning minnes üle ühiskonna esteetilise kasvatamise positsioonile.

«Röövlid» («Die Räuber», 1781)*. Noore Schilleri mässuvaim leidis kõige ilmekama väljenduse «Röövlites». Oma aja kohta oli see novaatorlik teos. Uudne oli kõigepealt feodaalaja tegelikkuse revolutsiooniline eitamine. Schiller mõistis hukka pärisorjuse ja sellest tingitud väärnähtused poliitika, õiguse ning moraali valdkonnas, ühtlasi püüab ta elu muuta jõuga, mitte kõlbeliste mõjuvahenditega. «Röövlitel» on kaks iseloomulikku motot. Esimene on võetud Hippokrateselt: «Mida ravimid ei paranda, parandab raud; mida raud ei paranda, parandab tuli.» Teine kõlab lakooniliselt ning väljendusrikkalt: «In tyrannos!» («Türannide vastu!»). Seega kirjutas Schiller oma näidendi türanliku korra vastu, paranemine pärisorjuse paisetest pidi tema arvates teoks saama revolutsioonilises võitluses.

Tragöödia uudsus ei ilmnenud mitte ainult revolutsioonivaimus, vaid ka selles, et kujutatud sündmused toimuvad kaasajal. «Röövlid» on mässumeelne teos kaasaegse temaatikaga. Tegevus toimub XVIII sajandi Saksamaal, aga mitte minevikus ja mõnel muul maal. Karl Moor rändab oma salgaga mööda Saksamaad ja maksab kätte rahva rõhujatele. Protest feodaalse rõhumise vastu ei olnud kunagi varem ajaliselt nii konkreetne olnud. «Röövlid» kuulub võitlevasse, revolutsioonilisse kunsti, mis oli tundmata saksa valgustuskirjandusele.

Karl Moor on teoinimene. Ta «ihkab kangelastegusid», tahab «vabalt hingata». Laimatud venna poolt ja, nagu talle näib, ebaõiglaselt hüljatud isast, kuulutab ta sõja ühiskonnale ning püstitab endale tõsised eesmärgid: ta tahab saada uueks Brutuseks, võitlejaks vabariikliku elukorralduse eest. Teda innustavad antiikse Kreeka suured inimesed.

Kogu südamest vihkab Karl Moor orjameelsust, mis oli nii iseloomulik saksa kodanlusele. Oma aega nimetab ta põlglikult «kohimeeste sajandiks», piitsutab kodanlasi selle eest, et nad «alanduvad saapapuhastaja ees, et see oma isandale nende kasuks hea sõna lausuks, ja sõimavad vaest meest, keda nad ei karda». Karl Moor vihkab kogu pärisorjuslikku süsteemi, mis sunnib inimesi lipitsema, ta tõuseb üles feodaalaja seaduse vastu, mille läbi «mandub tigukäiguks see, millest oleks saanud kotkalend».

Erinevalt tormlejate draamade paljudest tegelastest pole Karl Moor individualist. Mitte ainult haavumine ei juhi ta samme. Isiklik ja ühiskondlik moodustavad ta käitumises terviku. Ta maksab kätte enese eest ja ka alandatud inimväärikuse eest üldse.

---

* Schilleri «Röövlite» esimene eestikeelne tõlkekatse pärineb 1898. a. Jaan Kärneri tõlkes on teos ilmunud 1923. ja 1960. a. Tsitaadid pärinevad viimasest väljaandest. *Tõlkija.*

Tema ideaaliks on vabariiklik kord, poliitiline vabadus kogu rahvale. «Seadke mind maleva ette, mis koosneks minusugustest meestest, ja Saksamaast saab vabariik, mille kõrval Rooma ning Sparta on nunnakloostrid.»

Röövimist käsitab Schiller kui pärisorjusliku õiguse vastast protesti. Tema arvates on feodaalühiskonnas elutingimused nii rasked, et tõukavad inimese kuritegevusele. Kosinsky läks Böömi metsadesse sellepärast, et vürst oli röövinud ta pruudi ja selle oma armukeseks teinud. Karl Moori oli laimanud ta vend. Ka teised röövlid olid hakanud ohtliku ametiga tegelema sunnitult. Nendel oli valida kahe võimaluse vahel: vilets orjaelu või röövimine, kolmandat teed polnud.

Spiegelberg väljendab irooniliselt oma seltsimeeste mõtteid: «Valida? Mis? Mitte midagi ei ole teil valida! Tahate võlgade eest vangitorni sattuda ja seal näljast koriseva kõhuga kokku kuivada, kuni viimsepäeva pasunad puhuma hakkavad? Tahate tüki kuiva leiva eest end labida ja kirkaga vaevata? Tahate inimeste akna all laadarändaja lauluga viletsat armuandi nuruda? Või tahate end vasikanahal sõduriks vanduda — siingi on alles küsimus, kas teie nägusid usaldatakse — ja siis valju kaprali raskemeelse tuju all puhastustule aega ette ära teenida või vihiseva mängu saatel trummi taktis läbi kadalipu jalutada? Või galeeriparadiisis tervet Vulcanuse raualadu järel lohistada? Näete, see on teie valik, siin on kõik koos, mida te võite valida.»

Kurjuse jõudu esindab tragöödias Franz Moor. Sellesse kujusse valas Schiller kogu oma viha feodaalse Saksamaa vastu. Kõik, mis oli selles ühiskonnas eemaletõukavat, koondus Franzi. Tulemuseks oli õel ning deemonlik sümboolse tähendusega kuju.

Franz on kõiges vastandatud Karlile. Ta on oma venna vastaspoolus ideelises, moraalses, filosoofilises, psühholoogilises ja isegi füüsilises mõttes. Kui Karli innustab armastus inimese vastu, siis Franz mõtleb ainult enesele. Ta tahab valitseda, käskida, tegutseda seadusevastaselt. Eesmärgi saavutamiseks heidab ta kõrvale kõik valgustuslikud «kimäärid»; südametunnistuse, au, inimarmastuse jne. Võitluses pärანduse pärast ei kohku ta tagasi Karli laimamisest ega isa tapmisest. Temale ei ole midagi püha.

Franz pole mitte ainult halb poeg ja vend. Saanud võimule, kujutab ta endale sadisti iharusega ette, kuidas ta alluvatega arveid õiendab: «Minu silmakulmud laskuvad teie kohale nagu piksepilved... Ma löön teravad kannused teie lihasse ja võtan kätte valusa piitsa. Minu võimkonnas peab asi nii kaugele minema, et kartul ja lahja õlu isegi pühapäeviti maiusasjaks jäävad, ja häda sellele, kes tublide, punaste põskedega mulle silma puutub!»

Franzi kuju «kondenseeritus» süvendab tüüpilisust. Temas on äärmuseni teravdatud jooned, mis iseloomustasid pärisorjuslikke aadlikke: individualism, vägivallatsemine, julmus, võimukirg,

Schiller näitab rahva rõhujate ajalooareenilt kadumise paratamatust. Tragöödia lõpposas viskleb Franz oma lossis nagu agoonias, aimates ette kättemaksu kuritegude eest. Ta kuuleb oma kohtunike lähenevaid samme, teda valdavad painajalikud nägemused — kõik see on tema musta südametunnistuse vili. Poomisköis näib sellele kurjategijale ainukese pääsemisvahendina.

Feodaalsele Saksamaale tüüpilist õela Franzi kuju luues õigustas Schiller röövjõukude tekkimist, sest need olid omapäraseks protestiks pärisorjusliku korra vastu.

Tragöödia mässujõudude esindajat Karl Moori on Schiller kõvasti romantiseerinud. Ta ei ole tavaline röövel, vaid tasuja; ta viib täide ajaloolist kättemaksumissiooni, tasub türannidele kannatuste eest, mida nad olid rahvale põhjustanud. Tema kui pealiku osaks langeva kolmandiku saagist «kingib ta vaeslastele või laseb sellega vaeseid, lootustäratavaid poisse koolitada». Rõhujate vastu on ta aga halastamatu. Omaenda käega kägistas ta kirikuõpetaja selle eest, et too «avalikult kantslist nuttis, et inkvisitsioon langemas on». «Kuid juhtub ta mõnele mõisnikule kuppu laskma, kes oma talupoegi nagu elajaid nülib, või mõne kullatud paeltega lurjuse kätte saama...,» räägib temast ta kaaslane Razmann, «siis on ta oma osas ja märatseb saatanlikult, nagu oleks iga kiud temas fuuria.»

Karli vääriline on ta pruut Amalia. Ta jagab täielikult mehe mässumõtteid. Kuulnud, et ta armastatu on vaene pagulane, rebib Amalia endalt ehted: «Kao põrmu, sa hiilgav ehe! Olge neetud kulda ja hõbedat ja kalliskive kandma, teie suured ja rikkad!... Karl! Karl! nõnda olen ma sind väärt...»

Peategelase võitlus feodaalse rõhumisega areneb traagiliselt, ebaõiges suunas, ja muutub röövimiseks. Karlil pole tegelikult mõttekaaslasi, keda innustaks ühiskonna parandamise idee. Teda ümbritsevad põhiliselt riisujad ja tapjad, kes on kasupüüdlikel eesmärkidel tema liikumisega ühinenud. Nende peamine «ideoloog» on Spiegelberg.

Röövlid riisuvad, tapavad süütuid inimesi, jättes enda järele verise jälje, mahapõletatud linnad ning külad. Karl tunneb ennast oma piraatluses üksi. Ta kannatab selle all, et diskrediteerib kuritegudega võitlust õigluse eest. Eriti tugev murrang toimub pealiku hinges siis, kui ta seltsimehed päästavad Rolleri ja sealjuures «teevad tublisti nalja», säästmata rauku, naisi ja lapsi. «Kuidas see tegu mind rõhub! Ta* on minu paremad tööd mürgitanud.»

Karl Moor tunneb ennast naeruvääristatuna, häbi pärast punastava poisikesena, kes tahtis «titaane purustada», kuid sai jagu ainult pügmeedest. Schiller ise võrdleb oma peategelast

* Röövel Schufterle, kes ise tunnistas, et oli lapse tulle visanud. *Tõlkija.*

Don Quijotega, sest Karl ei arvestanud tegelikku olukorda Saksamaal ja võttis endale üle jõu käiva ülesande. Sellepärast omandas ta mäss puhtromantilise värvingu ja muutus tahes-tahtmata röövimiseks, teda ei toetanud rahvas.

Karl Moor on sügavalt traagiline kuju. Tema tragism tuleneb sellest, et rahvamassid ei olnud revolutsiooniks ette valmistatud. Ta pidi liituma röövlitega, kes oma veriste tegudega määrisid kõrge ideaali, mille nimel ta oli relva haaranud. Karl Moor annab enda vabatahtlikult kohtumõistjate kätte. Ta jõuab veendumusele, et ei saa «seadusi seadusetusega jõus hoida», ent teist teed ei ole. Tal on valida röövlielu ja võimudele alistumise vahel. Karl Moori «vabatahtlik» samm on ajalooline paratamatus ja sellepärast traagiline. Schilleri tegelane on saksa ühiskonna inertsuse ning mahajäämuse ohver.

Schilleri tragöödia jõud on feodaalse vägivalla paljastamises ning selles, et ta kritiseerib kodanluse sotsiaalset passiivsust, mis takistas Saksamaa revolutsioonilist ümberkujundamist. «Röövlite» mässumeeleolust on tingitud ka stiili omapära. Kõik tegelased räägivad jõuliselt ning metafoorselt. Nende kõned on väljendusrikkad ning kajastavad hästi «tormile ja tungile» iseloomulikke lõõmavaid kirgi.

«Fiesco vandenõu Genuas» («Die Verschwörung der Fiesco zu Genua», 1783)*. Oma teise tragöödia «Fiesco vandenõu Genuas» jaoks võttis Schiller materjali ajaloost. Sündmused toimuvad Itaalias 1547. a. Genua vabariigi valitsejat Andrea Doriat ähvardab vandenõu. Genualased vihkavad eriti tema vennapoega Gianettinot, kes käitub ohjeldamatu võimumehena. Tallates jalge alla demokraatlikke seadusi, annab Gianettino juhtivad kohad linnas oma soosikutele, paneb toime vägivallategusid ning korrarikkumisi. Oma elus juhindub ta deviisist: «Ma tahan niimoodi.»

Gianettino on Franz Moori uus variant. Ta on samuti individualist, kes iialgi oma soove ei kärbi. Linnakodanike meelepaha tõuseb äärmise piirini, kui Gianettino vägistab senaator Verrina tütre Berta. Genualased haaravad relvad. Gianettino hukkub Berta peigmehe Bourgognino käe läbi.

Doria türannia vastu sihitud vandenõu hingeks on vabariiklane Verrina, «tugev nagu raud». Schiller annab talle klassitsistliku tragöödia kangelase jooned. Verrina on kodaniku musterkuju. Vabadusejanu surub temas maha kõik teised tunded. Verrina on peaaegu samas olukorras nagu Odoardo Galotti. Tema tütre on häbistanud türann. Kuid erinevalt Odoardost ei pööra ta oma mõõka tütre vastu. Vägivald Berta kallal on ülestõusu, türanliku võimu kukutamise signaaliks. See episood näitab ilmekalt, milles oli Schiller kui «tormi ja tungi» väljapaistvaim esindaja Lessingist

* Eesti keeles ilmunud 1959. a. V. Pommi tõlkes. *Tõlkija.*

kaugemale läinud. Ta asendas moraalse vastuseisu despotismile aktiivse, revolutsioonilise protestiga.

Ent Verrinal pole poliitilise organisaatori andekust. Ta ümber on väike salk rahvast eraldunud mõttekaaslasi. Verrina on tegelikult üksi ja ta ei või loota edule nii tõsises ühiskondlikus ettevõttes, mis nõuab rahvamasside osavõttu.

Vandeseltslased panevad oma lootused Genua elanike hulgas populaarsele krahv Fiescole, kel on suure poliitikategelase eeldused. Ta on meister salakavalates poliitilistes kombinatsioonides, oskab vastaste valvsust uinutada ja nendele ootamatut lööki anda. Kui Verrina teeb Fiescole teatavaks vabariiklaste plaanid, siis selgub, et viimasel on kõik juba valmis, et ta on linna toonud vajalikud jõud ja ootab tegevuse alustamiseks ainult soodsat juhust.

Kuid Fiescol on suur puudus; teda kihutab taga võimuiha. Rahulolematuse Doria türanniaga tahab ta oma huvides ära kasutada. Ta salajane eesmärk on saada hertsogiks, Genua valitsejaks. Fiesco põlgab aadlikke, kes vandenõust ainult materiaalse kasu pärast osa võtavad. Ta põlgab samuti rahvast, nimetades teda «pimedaks, kohmakaks kolossiks».

Fiesco auahnus ei jää Verrinale tähele panemata. Ta saab teada krahvi salajased kavatsused ja jõuab veendumusele: «Fiesco peab surema.» Bourgogninole ütleb Verrina: «Kas mees, kelle naeratus pettis tervet Itaaliat, talub Genuas enda kõrval võrdset?... Fiesco kukutab türanni, see on kindel! Ent veelgi kindlam on see, et Fiescost saab Genua kõige julmem türann!»

Verrina kartused lähevad täide. Saavutanud võidu, paneb Fiesco selga purpurse hertsogirüü, mis äratab Verrinas viha ning põlastust. Asjatult püüab Fiesco võita oma vana sõbra poolehoidu. Karm vabariiklane on halastamatu: «Vannun elava jumala nimel, et järeltulevad põlved leiavad minu luud pigem timuka rattal kui kalmistul hertsogkonnas.» Verrina tõukab Fiesco merre.

Näidendi lõpul on kolm varianti. Tragöödia esimeses trükis läheb Verrina pärast Fiesco hukkumist Doria juurde. Ta tunnustab vana hertsogi võimu, kes oli linna valitsenud patriarhaalses stiilis. See finaal vähendab oluliselt Verrina tähtsust ja sunnib kahtlema tema vabariiklikes veendumustes.

Teises variandis, mis oli mõeldud lavastamiseks Mannheimi teatris (1784), Verrina ainult kavatseb Fiescot tappa. Kui kõlavad hüüded «Hertsogit tapetakse!», heidab ta mõõga Fiesco jalge ette ja viimane kasvab otsekohe ümber ning loobub troonist. Selles variandis võidutseb vabariigi-idee, ent Fiesco ümberkasvamine on kunstlik ja motiveerimata.

1785. a. lõi Schiller tragöödia kolmanda variandi. Selles tapab Verrina Fiesco ja annab enda rahva kohtu kätte. Dramaturg just nagu teeb vaatajatele ettepaneku Verrina teo üle ise otsustada. Niisugune pööre tegevuse arengus sundis publikut

mõtlema, aktiivselt osa võtma tähtsa poliitilise küsimuse otsustamisest.

Schiller nimetas «Fiesco vandenõud Genuas» vabariigi kurbmänguks. Nagu «Röövlites», nii on ka siin ideaalina esile toodud vabariiklik elukorraldus. See kõneleb autori demokraatliku hoiaku püsivusest. Kuid Schiller ei kõnele ainult võitluse eesmärgist. Ta tunneb muret ka selle saavutamise vahendite pärast. Schilleri tähelepanu keskpunktis on vabastusliikumise tõukejõu probleem.

Oma kahes esimeses tragöödias toob Schiller lugeja järeldusele, et tõsised poliitilised ümberkorraldused pole võimalikud ilma rahva osavõtuta. Tõepoolest, «Röövlite» traagiline lõpplahendus on tingitud saksa kodanluse inertsusest, mille vastu puruneb Karl Moori entusiasm. Ka näidendi «Fiesco vandenõu Genuas» traagiline situatsioon seletub laiade masside passiivsusega. Sündmusi ei juhi mitte genualased ise, vaid väike rühm rahvast eraldunud vandeseltslasi. See võimaldas auahnel Fiescol initsiatiivi haarata ja võim linnas enda kätte võtta. Seega nii «Röövlites» kui ka draamas «Fiesco vandenõu Genuas» võitleb Schiller selle eest, et rahvas tunnetaks oma otsustavat osa ühiskondlikus elus ja saaks ajaloo aktiivseks jõuks.

«Salakavalus ja armastus» («Kabale und Liebe»)*. 1783. a. ilmus trükist Schilleri kolmas tragöödia «Salakavalus ja armastus». Siin on esiplaanile toodud saksa kodanluse elu. «Röövlites» rahvast lausa ei näidata. «Fiesco vandenõus» moodustab rahvas vaid aktiivse fooni. Schilleri uues näidendis on «lihtsad inimesed» dramaatilise tegevuse keskpunktis. Rõhu selline nihkumine pole muidugi juhuslik. Kujutades oma kahes esimeses draamas võitlust poliitilise vabaduse eest, nägi Schiller kaotuse peapõhjust elanikkonna laiade kihtide inertsuses. Sellega seoses kerkis autori ette ülesanne näidata õigesti rahvamasside elu. «Salakavaluses ja armastuses» kujutab Schiller seda keskkonda, mis purustas Karl Moori võitlusentusiasmi. Kirjanik analüüsib põhjalikult saksa kodanluse psühholoogiat ja annab küllaltki selgesti mõista, miks saksa ühiskonnas ebainimlikust rõhumisest hoolimata pole laialdast vabadusliikumist.

Rahvast ja kodanlikku Saksamaad esindab näidendis muusik Milleri perekond. Kuid Schiller poleks suur dramaturg, kui ta suruks tegevuse ainult ühe perekonna raamesse. Ta toob oma draamasse sotsiaalseid ning poliitilisi motiive, viib tagasihoidlikud Millerid kokku vürsti õukonnaga. Tragöödia konfliktil on klassiiseloom, kuid see kujuneb ideoloogias, nagu tavaliselt valgustuskirjanduses. Ausatele kodanikele vastandab Schiller intriigide ning salakavaluse kohutava maailma, töökale elule rahva higi ja verega ostetud aristokraatide jõudeoleku, kõrgetele kõlbelistele printsiipidele õukonna moraalilõtvuse ning künismi.

* Eesti keeles ilmunud M. Sillaotsa tõlkes (1949, 1955, 1959).

Schiller paneb oma positiivsed tegelased proovile rasketes katsumustes. Luise Miller ja president Walteri poeg Ferdinand armastavad teineteist. Kuid nende armastuse ees on suuri takistusi. Teenistuskarjääri garanteerimaks soovib Walter, et ta poeg abielluks hertsogi armukese leedi Milfordiga. Ferdinand on muidugi selle plaani vastu. Siis otsustab Walter oma sekretäri Wurmi abil kõrvaldada takistused selle abielu teelt. Miller arreteeritakse, Luiset sunnitakse kirjutama kirja, milles ta «tunnistab», et on Ferdinandi «petnud». Konflikt laheneb traagiliselt. Armukadedusest piinatud Ferdinand mürgitab Luise ja võtab ka ise mürki.

Tragöödia paljastav külg on väga tugev ja väljendusrikas. Õukonnas pole midagi head. Poliitikat juhib siin trobikond läbipõlenud tegelinskeid ning aferiste. Nende eesotsas on Walter, kes sai presidendiks tänu oma eelkäija mõrvamisele. Hertsogkonna valitsuse seaduspärastatud meetodid on hirmutamine ning vägivald. Rahvast röövitakse häbitult, et hertsogi ning tema armukese tujusid rahuldada.

Suurepäraste briljantide eest, mis kõrge austaja leedi Milfordile kinkis, olid oma kannatustega tasunud seitse tuhat Ameerikasse müüdud noorukit. II vaatuse teine etteaste, kus kirjeldatakse nende saatmist Uude Maailma, on näidendis kõige tugevama paljastusjõuga. Absolutismi inimvaenulikku olemust näidatakse siin täielikus alastuses. Kui sõdurite hulgas leidusid mõned «ninatargad poisid», kes tõstsid protestihäält, siis, nagu ütleb toapoiss, selle sündmuse tunnistaja, «meie kõige armulisem maaisand laskis kõik rügemendid paraadiplatsile marssida ja lõuamehed maha kõmmutada. Me kuulsime, kuidas püssid paukusid, nägime, kuidas nende aju tänavasillutisele pritsis . . .»

Terava satiiriga paljastab Schiller tühist õukonnaelu, mida täidavad väikesed hoolitsused monarhi eest. Õuemarssal von Kalbi riiklikesse ülesannetesse kuulub «söögisedeli koostamine», «saanisõidu paaride arranžeerimine», ettekanded hertsogile ilma kohta jne. «Tähtsaks uudiseks» peetakse seda, et «tema hiilgusel on täna *merde d'oie** piibririidest hommikukuub seljas».

Suure poolehoiuga kujutab Schiller muusik Milleri tagasihoidlikku peret. Nad on lihtsad, otsekohesed inimesed, kellel harjumus võimudele kuuletuda on seotud seisusliku uhkusega. Miller ise tunneb oma väärikust. Argusest hoolimata leiab ta endas mehisust, et presidendile vastu hakata, kui viimane teda ning Luiset solvab. «Saksa keeles ja arusaadavalt! Ärge pange pahaks! Teie Ekstsellents käsib ja valitseb riigis! See siin on minu tuba! Minu kõige alandlikum kompliment, kui ma kord mõne palvekirja toon, aga tahumata külalise viskan ma uksest välja . . .»

Ka Luise Milleris seostub alistuvus maksvale elukorraldusele

* *Merde d'oie* (prants.) — hanemustus. Vihjatakse tolleaegsele moevärvile kollakasrohelisele. *Tõlkija.*

ärkava inimväärikusega. Ta kasvas üles valgustusajastul ja omandas kindlalt veendumuse, et inimese väärtus ei ole seisuslik mõiste. Ta kannatab väga selle all, et seisuslik ebavõrdsus ei luba tal abielluda Ferdinandiga, ning unistab sellest ajast, «kui eraldamistõkked kokku varisevad, kui meist maha pudenevad kõik vihatud seisusekestad, kui inimesed ainult inimesed on», kui «uhked aunimed odavaks muutuvad... ja südamed hinnas tõusevad».

Suure väärikusega kõneleb Luise leedi Milfordiga, kes kavatseb talt võtta Ferdinandi, põlgusega lükkab ta tagasi õukonnadaami pakkumise tema toaneitsiks hakata. Kuid Luiset iseloomustavad ka passiivsus ja vähene tahtejõud võitluses armastuse, õnne ning elu eest. Selles mõttes käitub ta oma sotsiaalse keskkonna tüüpilise esindajana.

Luise armastab ilma mingi lootuseta. Nurisemata toob ta enese ohvriks kõikvõimsatele olukordadele. Oma õnnetust hindab ta kui karistust «pööraste unistuste» eest saada õnnelikuks inimesega erinevast sotsiaalsest ringkonnast. Tema kangelaslikkus avaldub enesesalgamises, oma loomulike tunnete mahasurumises. Murest piinatud Ferdinandile ütleb Luise: «Lase mind selle silmapilgu kangelaseks olla — isale ta põgenenud poeg tagasi kinkida —, lahti öelda ühendusest, mis kodanikemaailma liitekohad lõhki ajaks ja ühiskonna igavese korra põrmu paiskaks.» Luise keeldub põgenemast Ferdinandiga, sest kardab tema isa needust. Oma kristliku alandlikkusega saadab ta hukka nii armastatud mehe kui ka iseenda. Enne surma andestab Luise kõigile oma solvajatele, ka timukast presidendile.

See alandlikkuse vaim oligi saksa kodanluse madala sotsiaalse seisundi peamine põhjus. Niisugune suhtumine takistas Saksamaa vabadusliikumist, selle vastu purunes Karl Moori tüüpi julgete inimeste vaimustus, kes tahtsid vabaduse eest võidelda.

Ferdinand on mitmeti ajastu vaimu ruupor. Tema mõtted ei iseloomusta sugugi aadliseisuse inimesi, on aga tüüpilised XVIII sajandi edumeelsetele noortele, kes olid kasvanud «Uue Héloïse'i» ning «Wertheri» vaimus. Nagu kõik valgustajad, nii suhtub ka Ferdinand põlastavalt aadlitiitlitesse. Inimeses hindab ta kõigepealt inimlikkust, usub tunnete jõusse ning pühadusse. Erinevalt Luisest kaitseb Ferdinand energiliselt oma armastust ja vaatab tulevikku lootusrikkalt. Lohutades lahkumisele mõtlevat armastatut, hüüab ta: «Kust sa selle aimuse võtad, Luise? Lahutavad meid? — Kes võib kahe südame sidet vallandada või akordi helisid üksteisest lahti kiskuda? Ma olen aadlimees. Eks vaatame, kas mu aadlikiri vanem on kui otsatu maailmaruumi põhiplaan.»

Ent Ferdinandi aktiivsus piirdub isiklike huvidega. Oma õnne kaitstes on ta vapper ning julge. Ta süüdistab küll isa kuritegudes, selles, et ta «riisub maad», kuid Ferdinand ei ole kaugeltki tasuja rahva kannatuste eest. Tema ideaaliks on rahulik elu loo-

duse rüpes kaugel salakavaluse ning õeluse kohutavast maailmast. Ferdinand teeb Luisele ettepaneku hertsogiriigist põgeneda: «... sina, Luise, ja mina ja armastus! Kas ei peitu selles ringis kogu taevas? Või vajad sa veel midagi neljandat selle lisaks?... Kas tunneksime puudust linnade toredusest? Kus me ka oleksime, Luise, kõikjal tõuseb päike, kõikjal läheb päike looja — vaatemängud, mille kõrval kahvatab kunsti kõige pillavam hoog.»

Ferdinand ja Luise hukkuvad. Nende surm süüdistab feodaalaristokraatlikku korda. Nimelt selles ongi tragöödia revolutsiooniline kõlajõud. Ent peategelaste traagiline lõpp pole fataalselt vältimatu. Seda ei oleks olnud, kui võitluses türanniaga oleks kasutatud kõiki vahendeid. Näidendis mõistetakse ühtlasi hukka kodanluse sotsiaalne passiivsus, mis võimaldas rõhujatel seadusetult tegutseda.

Noore Schilleri kunstimeetod ja stiil. Meetodilt on Schilleri kolm esimest draamat lähedased valgustuslikule realismile, kuid neis on ka palju eripärast: hoogsalt keeb tormlejalikult kirglik tundeelamus, vähem on ratsionalistlikku tinglikkust. Schiller püüab saavutada maksimaalset elulähedust. Tema parimad kujud on teravalt piiritletud tüübid. Sellised on president, õuemarssal Kalb, sekretär Wurm, muusik Miller, tema naine, Luise. Need tegelased on loodud tegelikkuse nähtuste üldistamise tulemusena.

Schilleri positiivsed tegelased on tihedalt seotud autori enesega. Nende kõnedesse valab ta oma viha sotsiaalse rõhumise vastu, nende kaudu väljendab ta oma tulevikulootusi. Kõik see annab Schilleri varasemale dramaturgiale omapärase värvingu. Elu objektiivsete vasturääkivuste lahkamine seostub siin autori subjektiivse tundeelamusega ning romantilise lennukusega. Sealjuures on omamoodi tõepärased ka Schilleri kõige subjektiivsemad tegelased. Ferdinand pole oma keskkonnas tüüpiline, kuid tema innustunud tiraadides kajastuvad õigesti XVIII sajandi progressiivsete inimeste valgustusideedest mõjustatud tunded ning mõtted.

Objektiivne ja subjektiivne on tormlemisaegse Schilleri loomingus eriti teravate piirjoontega välja toodud. Positiivsed tegelased on kord äärmiselt elulähedased, kord üle eluproosa kõrguvad valgustuslike vaadete propageerijad. Selline kahesus iseloomustab Karl Moori ja eriti Ferdinandi.

Schilleri tegelased tegutsevad tavaliselt hoogsalt, kogu jõudu rakendades. Nende keel on täis võrdlusi ning metafoore. Niisugune stiil, emotsionaalne ja mitmepalgeline, väljendas parimini kirjaniku ning üldse valgustusaja ärksamate noorte inimeste mässuvaimu.

WEIMARI KLASSITSISM

80-ndate aastate teisel poolel tabab «tormi ja tungi» liikumist kriis. Pikkamööda tormlejate mässuvaimustus haihtus. Vabaduse-taotlejate revolutsioonilised üleskutsed ei leidnud rahvamasside toetust. Inertsel Saksamaal oli võimalik vaid üksikute mäss, mis aga lõppes traagiliselt. Maa ei olnud massilisteks revolutsioonilisteks väljaastumisteks veel valmis.

Goethe ja Schiller lõid «tormist ja tungist» lahku. Valgustuse positsioonidele jäädes otsivad nad uusi meetodeid võitluseks sotsiaalse pahega. Nüüd ei kuuluta nad ühiskonna progressi peamiseks jõuks enam revolutsioonilist vägivalda, vaid inimkonna esteetilist kasvatamist. Lootuse panevad nad ühiskonna järkjärgulisele moraalsele ümberkorraldamisele, pidades inimeste peamiseks kasvatusvahendiks kunsti.

Goethe ja Schiller põhjendasid igakülgselt eemaldumist «tormist ja tungist» teoreetilistes töödes eriti seoses revolutsiooniliste sündmustega Prantsusmaal. Feodaalse despotismi sümboli Bastille' langemine 14. juulil 1789 kuulutas uut epohhi inimkonna ajaloos, kodanluse ülevõimu ajastu algust.

Goethe ja Schiller võtsid vaimustusega vastu teate feodaal-monarhistliku korra kokkuvarisemisest. Ent sedamööda kuidas kasvas revolutsioonilaine, kahanes nende poolehoid mässulisele Pariisile. Neid desorienteeris reaktsiooniline ajakirjandus, segadust tekitasid ka Weimari õueringides levivad kuuldused jakobiinide metsikustest. Goethe ja Schiller loobusid elu ümberkorralduse revolutsioonilistest meetoditest ning taunisid jakobiinlikku diktatuuri. Goethe kirjutas prantsuse revolutsionääridest suurvaimule sobimatuid pamflettnäidendeid («Mässajad» — «Die Aufgeregten», «Tsiviilkindral» — «Der Bürgergeneral», «Suurkofta» — «Grosskophta»). Schiller pidas võimalikuks isegi Prantsuse kuninga kaitseks välja astuda ja pärast Louis XVI hukkamist 1793. a. jaanuaris nimetas ta kuninga kohtunikke «viletsateks lurjusteks».

Heitnud kõrvale jakobiinliku vabadusvõitluse meetodi, jäid Goethe ja Schiller endiselt feodaalse rõhumise vastasteks, ent nad tõid esile teistsuguse tegevusprogrammi. Prantsuse revolutsioonist tegid nad järelduse, et pööblile ei saa veel võimu anda, sest rahvas pole ühiskonna valitsemiseks moraalselt ette valmistatud. Teda tuleb eelnevalt esteetiliselt kasvatada ja hävitamisinstinktist vabastada.

Goethe ja Schilleri eemaldumist «tormist ja tungist» tähistas innustumine antiigist, eriti vanakreeka elust ja kultuurist. Nüüd vaatavad nad antiikmaailma Winckelmanni pilguga. Hellases ei köida neid kangelaslikud mässajad, vaid harmooniline ühiskonnakord ja juba alateadlikult ühiskonnaga tihedas liidus olevad tasakaalukad kodanikud. Idealiseeritud ettekujutus antiigist leidis

kõige selgema väljenduse Schilleri antoloogilistes luuletustes («Kreeka jumalad», «Võidupidu»), samuti tema teoreetilises töös «Naiivsest ja sentimentaalsest luulest». Vana-Kreeka harmooniline ühiskond vastandatakse siin ebanormaalsele kaasajale, kus valitseb ebakõla ideaali ja elu vahel, inimese ja sotsiaalse keskkonna vahel.

Goethe ja Schiller püüavad oma loomingus taaselustada tegelikkuse kujutamise antiikseid printsiipe, esindades seega nn. weimari klassitsismi. Uue klassitsistliku meetodi oluliseks jooneks on see, et tahetakse näidata elu positiivseid, ideaalseid külgi, välistada kunstist proosaline, igapäevane, iseloomulik üksikindiviidile — kõik see, mis oli nii tähelepanuväärne «tormi ja tungi» kirjanduses. Weimari klassitsismi teosed on «ideaalse poeesia» eeskujud. Tegelikkus esineb abstraktsetes üldistustes, temast on kõrvaldatud «proosalised elemendid», kõik argipäevased pisiasjad.

Goethe ja Schilleri klassikalise perioodi («Iphigeneia Taurises», «Orléans'i neitsi», «Wilhelm Tell» jt.) tegelane on silmapaistev isiksus, kõlbeliselt sageli täiuslik. Teda ei analüüsita argipäevaolustikus, vaid tema vaimu kõrgelennulistes (riiklikes, rahvuslikes, üldinimlikes) püürgimustes. Teda huvitab rahva ja kogu inimkonna saatus. Isiklik ei varja temas üldist. Ülla inimideaali teenimine pakub talle rahuldust. Katastroof tabab teda siis, kui katkeb ta side rahvaga.

Klassikud Goethe ja Schiller ei püüa rõhutada individuaalset või ajalooliselt konkreetset tegelases, vastupidi, nad toovad esile kõik selle, millel on üldinimlik tähtsus. Seega tekkis oht, et positiivsed tegelased muutuvad «aja vaimu ruuporiteks», s. t. valgustusideede personifikatsioonideks. Hoolimata mõningasest abstraktsusest kätkevad Goethe ja Schilleri klassikalised teosed siiski suurt elutõde. Nendes on õigesti tabatud ning jäädvustatud rahva unistus vabadusest ja maalitud tugeva iseloomuga tegelaskujud.

Goethe ja Schilleri suund ideaalsele põhjustas olulisi muutusi stiilis. Näiteks dramaturgias võidab kindla koha värsivorm, mis on proosast kohasem inimhinge üllaste avalduste edasiandmiseks ja madalatest sfääridest vabastatud tegelikkuse kujutamiseks.

SCHILLERI KUI KLASSIKU LOOMING

Schiller võtab klassitsismi omaks 80-ndate aastate teisel poolel. Mässumeelsuses pettunud poeet hakkab ühiskonna mõjutamiseks uusi teid otsima. Endise ägedusega piitsutab ta despotismi, pöörab väga palju tähelepanu valgustusideaalide propageerimisele. Ta poeesias leidub ohtrasti üleskutseid vabadusele, kõigi inimeste ühinemisele ja vendlusele.

Ood «Rõõmule» («An die Freude», 1785; eesti k. 1936, 1959). Schilleri loomingu uue perioodi avab ood «Rõõmule», kus kajastub kõige ilmekamalt autori usk humanistlike ideede triumfi.

Oraatorlike võtetega piitsutab Schiller maailmas valitsevat pahet ning kurjust, kutsub oma kaasaegseid üles vaenu unustama ja üheks vennalikuks pereks liituma. Oodis kõlab lootus suurtele ajaloolistele muutustele, mida taotlesid XVIII sajandi valgustajad. Rõõm mõttest, et helge tulevik saabub ja et ta pole enam kaugel, aitab Schilleri arvates rahvastel liituda ning mitmekordistada jõudu võitluses pahega.

Mida aeg meis lahku jaotab,
taas su hurmades on koos,
seal, kus õrnu tiibu laotad,
ärkab vendlus inimsoos.
Miljonid, me arm teid kandku!
Suudlus sulle, suur maailm!

(*R. Sepa tõlge*)

Piduliku hümni vormis kirjutatud oodi «Rõõmule» sõnu kasutas Beethoven oma Üheksanda sümfoonia finaalkooris.

«Don Carlos».* Aastatel 1783—1787 kirjutas Schiller tragöödiat «Don Carlos». Siin kajastus selgesti dramaturgi vaadete evolutsioon. Teos oli kavandatud tormlejate ideoloogia vaimus, esimene variant oli kirjutatud proosas. Hiljem muutis autor näidendi sisu ja võttis kasutusele viiejalgse jambilise värsi.

«Don Carlos» on ajalooline draama. Schillerile kui klassikule on üldse iseloomulik huvi ajalooliste teemade vastu. See ei ole juhuslik. Pöördumine ajaloo poole aitas Schilleril paremini lahendada rahva feodaalikkest vabastamise probleemi. XVIII sajandi Saksamaa tegelikkus ei andnud talle vajalikku materjali.

«Don Carloses» kujutatakse Hispaaniat XVI sajandi teisel poolel Philipp II valitsemisajal, mil määratses feodaalne ning katoliiklik reaktsioon. Autor suunab kriitikateraviku vaimset ning sotsiaalset rõhumist innustava katoliku kiriku vastu. «Selles näidendis pean oma kohuseks,» kirjutas poeet, «maksta sellega, mida ma kujutan, kätte inkvisitsioonile inimkonna mõnitamise eest, naelutada häbiposti nende alatud teod.»

Philipp II on kuulekas tööriist suurinkvisiitori käes, kes sisendab kuningale, et temal kui riigipeal pole õigust humanismi printsiibist juhinduda.

. . . Inimesed teile
on üksnes arvud, mitte muud . . .

Philipp näebki alluvates ainult oma tahte täitjaid. Ta surub maha kõik, mis nendes on individuaalset või inimlikku. Ka oma poeg on talle vaid troonipärija. Koos kirikumeestega tegi Philipp

* Eesti keeles ilmunud A. Sanga tõlkes (1959). *Tõlkija.*

Hispaaniast vangla. Riigis valitseb «surnuaiarahu». Käärima on hakanud orjastatud Madalmaad. Kuningas on üksi, tal ei ole sõpru õukonnas, kus kõige aluseks on intriigid ning aukraadide jumaldamine. See on hingetute ülikute, aga mitte inimeste maailm.

Philipi ja inkvisitsiooni vastu astuvad välja humanismi kaitsjad markii de Posa ning tema sõber infant don Carlos. Neid toetab kuninganna Elisabeth. Nad võitlevad «sõpruse riigi» eest, mis toetuks inimeste vendlusele, milles iga alam oleks vaba isiksus.

Valgustusideede peamine kuulutaja näidendis on de Posa, õilis noormees, kelle süda lööb «inimkonna, maailma, kõigi tulevaste põlvkondade eest». Posa on aktiivne mees, võtab osa rahvuslikust vabadusvõitlusest; Hispaaniasse saabus ta Madalmaade rahva saadikuna, et siin Hispaania ülevõimu vastu ülestõusu ette valmistada.

Rodrigo Posa on uue revolutsionääri tüüp Schilleri loomingus. Ta nagu ühendaks endas Verrina revolutsioonilise vapruse ning «kohkumatuse» Fiesco organisaatoriandega. Posa koostas Madalmaade vabastamise kava, mis vaimustab isegi ta surmavaenlast Albat:

Kõik, kõik seal hoolikalt on arvestatud,
nii oma jõud kui meie tugevus,
kõik abiallikad on üles loetud,
kõik põhimõtted, millest juhinduda,
kõik liidud, mida sõlmida. See kava
on kuratlik, kuid jumalikult tehtud.

Posa erineb Karl Moorist ja Verrinast palju suurema teoreetilise «varustusega». Ta on intellektuaalne, mõtleb palju riigikorraldusest, tal on oma projekt poliitika organiseerimiseks. Tema unistuseks on luua Hispaanias poliitiline kord, mis kindlustaks rahvale vaba vaimse arengu.

Vaadetelt on Posa tüüpiline valgustaja. Sotsiaalse pahe peapõhjust ei näe ta mitte pärisorjuslikes suhetes, vaid valitsemise despootlikkuses. Tema tähtsaim vaenlane on Hispaania absolutism, mis tekkis reaktsiooniliste seadusandjate õelast tahtest, mitte aga objektiivsete tingimuste tõttu. Selle kukutamine peab Posa arvates tooma vabaduse, mille all mõistetakse vaid rahva poliitilist, mitte aga sotsiaalset vabanemist. Schilleri teose tegelane ei kavatsegi pärisorjuse kaotamist. Muudatused peaksid toimuma ainult poliitilises sfääris.

Oma valgustusideede tõttu rõhutab Posa liigselt isiksuse osa, eriti valgustatud monarhi tähtsust ajaloos. Tema arvates on küllalt mõne valitseja tahtest, et poliitilisi suhteid riigis põhjalikult muuta. Nimelt valgustuslikel kaalutlustel lootis Posa palju vestlusest Philipp Teisega. Ta küll ei taotlenud kohtumist, kuid läks meeleldi, et kasutada juhust ja veenda Hispaania kuningat poliitilisi reforme ette võtma.

Posa usub algul, et monarhi on võimalik ümber kasvatada. «Kui saaksin tõest ka ainult sädeme nüüd julgelt visata despoodi hinge, kui viljakaks see võiks seal muutuda!» Posa kohtumine Philipiga on näidendi keskne stseen, kus Schiller avab oma poliitilise programmi. Posa paljastab julgesti kuninga despotismi ja palub põlvili monarhi, et ta annaks rahvale «mõttevabaduse» ning tagastaks «äravõetud aadliõigused».

...et kodanike hüve
saaks jällegi nii nagu vanasti
te krooni sihiks. Ainsaks kohuseks
tal olgu ligimese püha õigus.

Kuid peagi pettub Posa oma lootustes meelitada Philippi enda poole.

Monarhist loobun ma. Mis võingi olla
ma temale? See kare pind ei lase
mu roose puhkeda.

Posa loodab peamiselt revolutsioonile Madalmaades. Tragöödias rõhutatakse, et rahval on õigus üles tõusta ja kätte võita sõltumatus, mille despoodid on jalge alla tallanud.

Posa tahab, et Alba asemel saaks Madalmaade provintsi asehalduriks Carlos, kes juhiks seal rahva revolutsioonilist väljaastumist.

...teda
on flaamid avasüli ootamas.
Ta märguandel üles tõusevad
kõik madalmaalased.

Philipp kahtlustab don Carlost. Kuninga usaldamatust süvendavad õukondlased, nad õhutavad temas armukadedust poja vastu, kes armastab võõrasema Elisabethi, oma endist pruuti. Hispaania grandid tahavad Carlost iga hinna eest kõrvaldada. Nad ei soovi teda kuningaks, sest infant on humanist. Philipi pihiisa Domingo väljendab aristokraatide ning kirikuisade ühist arvamust don Carlose kohta:

...Ta mõtleb!
Täis pööraseid kimääre on ta pea:
ta austab inimest!

Grandid ja inkvisiitorid kardavad, et kui infant astub troonile, purustab ta nende «riigikunsti võrgu»; nad on pigem valmis laskma Hispaaniat «kõduneda kui talle vabadust andma».

Don Carlose ümber tõmbub koomale intriigide ahel. Posa päästab infandi oma elu hinnaga, sest näeb temas Madalmaade tulevast vabastajat ning uue riigikorra loojat.

Ta viigu,
oh õelge talle, täide unistus,
me julge unistus sest uuest riigist,
kus sõprus valitseb. Ta algust tehku
ja julgelt pangu kivi külge käed...

«Don Carlos» on vastuoluline teos. Siin tunnustatakse revolutsioonilise tee seaduspärasust vabadusvõitluses, kuid ei eitata ka võimalust, et humaanne monarh võiks reforme ellu viia. Selliseid valgustuslikud illusioonid ei olnud võõrad ka tormlemisaegsele Schillerile. «Fiesco vandenõus» joonistas ta doodž Andrea Doria voorusliku kuju. Ent «Don Carloses» on valgustatud monarhi idee küpsenud poliitiliseks kontseptsiooniks ja teatud hetkel juhib see ka Posa tegevust.

«Don Carloses» on jooni, mis lähendavad teda «Röövlitele». Näiteks positiivsete tegelaste üksindus. Ent selle põhjused on kummaski teoses erinevad. Karl Moor jäi üksikuks mässajaks, sest Saksamaa polnud veel küps revolutsioonilisteks väljaastumisteks. Posa ja Carlos on teistsugustes oludes. Madalmaad on valmis revolutsiooniplahvatuseks ja ootavad ainult märguannet võitluse alustamiseks. Nende üksinduse põhjustas usk Philipp II ümberkasvatamise võimalusse; viivitamatu Madriidist põgenemise asemel jäid nad õukonda, tõmmati kaasa intriigidesse ja see viis nende paratamatu hukkumiseni.

Sündmuste arengu loogikaga eitab Schiller järelikult ühiskondlike vastuolude rahumeelse lahendamise võimalikkust. Edu näeb ta ainult seal, kus ühiskonnategelane toetub massilisele rahvaliikumisele. Sellepärast ongi Schilleri dramaturgias keskse kohal peategelase ja rahva vastastikuste suhete probleem, mis püstitati juba «tormi ja tungi» aegsetes tragöödiates, kuid saavutas erilise kõlajõu «Wallensteinis», «Orléans'i neitsis» ja «Wilhelm Tellis».

Weimari-perioodi algus. 1787. a. juulis saabus Schiller Weimarisse. Algul tundis poeet ennast üksi uute inimeste keskel, kes suhtusid temasse küllaltki jahedalt. Hiljem areneb sõprus Goethega, mis moodustas terve ajajärgu ta elus.

Weimari-aastail tõhustus kiiresti Schilleri kirjanduslik tegevus. Poeet töötas äärmise loomepingega 15—16 tundi ööpäevas. Tema talent avaldus mitmeti: ta lõi ajalooalaseid teoseid («Ühendatud Madalmaade äralangemine Hispaaniast» — «Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung», 1788, «Kolmekümneaastase sõja ajalugu» — «Geschichte des Dreissigjährigen Krieges», 1792—1793), kirjutas artikleid esteetikast («Inimese esteetilisest kasvatusest. Sari kirju» — «Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen», 1795, «Naiivsest ja sentimentaalsest luulest» — «Über naive und sentimentalische Dichtung», 1796, jt.), andis välja aja-

kirju «Horen»* (1795—1797) ja «Musenalmanach» (1796—1800). Viimasel aastakümnel avaldas Schiller hulga suurepäraseid ilukirjanduslikke teoseid: ballaade («Sukelduja», «Kinnas», «Ibykose kured», «Polykratese sõrmus»), draamasid («Wallenstein», «Mary Stuart», «Orléans'i neitsi», «Wilhelm Tell»), luuletusi («Kreeka jumalad», «Kunstnikud», «Ideaal ja elu»), poeemi «Kellalaul». Kõiki neid iseloomustab kõrge kunstimeisterlikkus.

Schilleri elu näitab tõelist andumust kirjanikutööle. Poeet kirjutas oma teosed erakordselt rasketes tingimustes, tundes alatasa muret igapäevase leiva pärast. Suurelt osalt selleks, et puudusest välja rabelda, hakkas Schiller 1789. a. Jena ülikoolis ajalooloenguid lugema. Kuid teenistus ei parandanud ta materiaalset olukorda. Schiller oli kindla palgata erakorraline professor. Uhkust maha surudes pöördus ta hertsogi poole pensionipalvega. Karl August ei sallinud poeeti ja määras talle tühise ülalpidamisraha, mis muidugi kirjanikku hädast ei päästnud. Üle jõu käiv töö ja halvad elutingimused murdsid Schilleri nõrga tervise. 1791. a. haigestus poeet raskekujulisse rinnakelmepõletikku, mis viis ta 45-aastaselt hauda.

Schilleri eemaldumisele «tormi ja tungi» liikumisest järgnesid uute teede otsingud võitluseks sotsiaalse pahega. Eriti energiliselt püüdis ta neid leida Prantsuse suure revolutsiooni aastail. Schiller ei kiitnud heaks jakobiinlikku diktatuuri ega saanud aru revolutsiooniterrori vajalikkusest. Astudes välja revolutsioonilise vägivalla vastu, otsib poeet uusi ühiskonna mõjutamise vahendeid ja leiab neid kunstis. Sellest tulenebki Schilleri täiesti arusaadav huvi esteetikaprobleemide vastu, mis kasvas veelgi «Reini-taguste sündmuste» ajal.

Esteetika-alased tööd. Oma uuest elu ümberkorraldamise programmist kõneleb Schiller kõige selgemini teoses **«Inimese esteetilisest kasvatusest»** (1795)**. Autor arvab, et rahvas pole veel küllalt küps, selleks et võimu enda kätte võtta. Tal ei ole piisavalt kõlbelist haridust. Sellepärast esitab Schiller ühiskonna esteetilise ning moraalse kasvatamise ülesande, ta peab seda vältimatuks eeltingimuseks üleminekul vabadele ühiskonnasuhetele ja demokraatlikule valitsemisvormile. «Tee vabadusele,» kirjutab Schiller, «viib ainult läbi ilu.»

Schilleri tees tuleneb otseselt Kanti esteetikast. Poeet hakkas Kanti «Otsustusvõime kriitikat» uurima Prantsuse revolutsiooni kõrgperioodil ja oli vaimustatud teose «sügavast sisust». Kanti järel kinnitab ka Schiller, et ilust võidakse aru saada ainult siis, kui inimene ei hinda teda isikliku «tarbimishuvi» seisukohalt. Ilu on Schilleri meelest jõud, mis ei alistu ajale ja asub väljaspool

* Hoorid — vanakreeka usundis kolm aastaaegade jumalatari, Zeusi ja Themise tütred. *Tõlkija.*

** Eesti keeles ilmunud raamatus Friedrich Schiller, Esseesid, Tallinn 1961. Eestindanud Ü. Torpats. *Tõlkija.*

klasse ning mida seetõttu võib kasutada universaalse mõjutusvahendina.

Teoreetikuna teeb Schiller tõsiseid formalistlikke vigu. Ta alahindab kunstiteose ideelist sisu, arvates ebaõigesti, et kasvatusliku väärtuse määravad ainult formaalsed küljed. «Tõeliselt kaunis kunstiteoses,» kirjutab ta, «peab kõik sõltuma vormist ja mitte midagi sisust, sest et ainult vorm mõjutab kogu inimest, sisu aga ainult üksikuid külgi... Niisiis on kunstimeistri saladus tegelikult selles, et vormi abil hävitada sisu.»

Schilleri arvates peab tõeline poeet varjama oma kujude ideelist sisu, nende konkreetset ajaloolist ning sotsiaalset iseloomustust, selles peituvatki kunstimeisterlikkuse saladus. Mida rohkem ta «eraldab vormi olemusest, seda suuremat iseseisvust annab ta esimesele, seda enam laiendab ta ilu riiki ja samal ajal säilitab tõe piirid».

Ometi on Schiller kirjanikuna vastuolus Kanti esteetikaga ning omaenese esteetiliste seisukohtadega, lõi ta ju kõrgelt ideelisi ja progressiivse poliitilise tendentsiga teoseid. Ta ei olnud kaugeltki formalist, oma elu lõpuni võitles ta inimkonna vabastamise eest.

«Ideaal ja elu» («Das Ideal und das Leben», 1795; eesti k. 1959). Vastuoludest on tulvil ka luuletus «Ideaal ja elu», milles Schiller esitab oma esteetikavaateid poeetilises vormis. Siin on selgesti näha, et autor püüab lahutada kunsti tegelikkusest, ent samal ajal kutsub ta üles võitlusele rahva rõhujatega.

Ühelt poolt soovitab Schiller kunstnikul pageda elu hädade eest:

Tahtes tema tiivul üles minna,
heitke endast maise kartus ja
põgenege umbsest elust sinna,
kus on ideaalne maa.

Teiselt poolt avaldab poeet sügavat poolehoidu rõhutud inimesele ja õhutab teda tagakiusajate vastu mässu tõstma:

Kui teid inimkonna valu vaevab,
kui Laokoon seal kaebab
kahe mao käes raskelt heideldes,
siis sa mässa, inimene! Karju,
et su karje puutuks taeva harju...

(*E. Roosi tõlge*)

«Naiivsest ja sentimentaalsest luulest». Artiklis «Naiivsest ja sentimentaalsest luulest» võrdleb Schiller uut kirjandust antiiksega ja esitab nende erinevusi tingivad põhjused. Autori sümpaatia kuulub täielikult antiikaja sõnakunstile, mille silmapaistvaks eripäraks on vormide plastilisus.

Vanakreeka «naiivne poeesia», nagu ütleb Schiller, oli tollele ajale omaste ühiskonnasuhete vili. See tekkis siis, kui poeet ei

26*

tunnetanud veel traagilist lahkheli enese ja elu vahel, seepärast võis ta luua objektiivselt ja leida tegelikkusest oma ideaale. Ta looming oli täis rahu, seal polnud jälgegi subjektivismist. «Objekt,» kirjutab Schiller, «haarab teda täielikult, ta süda ei asu otse pinnase all nagu odav metall, vaid seda tuleb otsida sügavalt nagu kulda.»

Ent kaasaegne sentimentaalne luule, arvab Schiller, on subjektiivne ja püüab ennast reaalsest maailmast lahti rebida. See poeesia hakkas levima siis, kui tekkis sügav lõhe ideaali ning elu vahel, kui poeet hakkas ilu otsingutel kaasajast eemalduma. Nii põhjendab Schiller uue kunstimeetodi tekkimist, mis väljendus weimari klassitsismis, hiljem aga romantismis. Feodaalset tegelikkust peab ta objektiivse kunsti arengule ebasoodsaks olukorraks. Hellase austamine avaldub Schilleril veel paljudes erinevatel aastatel kirjutatud ilukirjanduslikes teostes.

«Kreeka jumalad» («Die Götter Griechenlands», 1788)*. Programne tähtsus oli luuletusel «Kreeka jumalad», mida läbib austus antiikaja vastu, armastus inimühiskonna tagasipöördumatu lapsepõlve vastu.

Kaunis maailm, kuhu jäid sa? Tule,
loodu õitseiga, ükskord taas!
Ah, su imejälgi laulikule
elustab vaid muinasjutuaas.

Kaunile Kreekale vastandab Schiller proosalise «jumalatu» kaasaja, mis on luule ilu suhtes ükskõikne.

Soojumata . . .
kunstistki, mis tema au just näitab,
surnult käies nagu pendlikell,
jääb vaid raskustungi käske täita
jumalatul loodusel.

(A. Kaalepi tõlge)

90-ndate aastate teisest poolest algab Schilleri esteetilistes vaadetes uus etapp. Kirjanik eemaldub järk-järgult Kanti esteetikast, püüdes eluga tihedamat kontakti saavutada. Suurt mõju avaldas Schillerile Goethe. Kaks suurt poeeti kohtusid esimest korda 14. juulil 1794. Tutvus muutus peagi lähedaseks sõpruseks. Koos kirjutasid nad ajakirjale epigramme («Kseeniad»), arutasid loominguplaane, vaidlesid kõige erinevamate küsimuste üle.

Niisugune viljakas koostöö sai tekkida ühiste ühiskondlikpoliitiliste vaadete alusel. Goethel ja Schilleril olid ühised valgustusideed, neid lähendas kriitiline suhtumine feodaalkorrasse, kuid

---

* «Kreeka jumalad», «Ideaal ja elu», «Kunstnikud», «Kellalaul», «Laulu võim», «Halvad monarhid» ja teisi Schilleri luuletusi ilmus peamiselt A. Kaalepi, aga ka teiste luuletajate tõlgitud valimikus: Friedrich Schiller, Luuletusi, Tallinn 1959. *Tõlkija.*

samuti ka ühiskonna ümberehitamise jakobiinlike meetodite eitamine; mõlemat veetles idee saksa rahvusliku kirjanduse loomisest, milles nad nägid peamist jõudu võitluses rahva vabastamise ning maa ühendamise eest. Vähehaaval kadusid erinevused ka esteetilistes vaadetes, kusjuures Goethel oli tähtis osa Schilleri uute esteetiliste seisukohtade väljakujunemisel.

Schilleri kui kirjaniku peamist nõrkust, mis avaldus kõige selgemini «Don Carloses», nägi Goethe subjektivismis, selles, et «ta sageli tegutses mingi eelarvamuse mõjul, pööramata küllaldast tähelepanu käsil olevale objektile».

Schiller sai ise aru oma kunstimeetodi nõrkusest ja võttis arvesse Goethe kriitilisi märkusi. Nii kirjutab Schiller oma sõbrale: «Üha enam võõrutate mind püüdest, mis igas praktilises tegevuses, eriti aga poeesias on lubamatu — minna üldiselt individuaalsele; ja veel enam, näitate mulle teed erijuhtudelt üldistele seadustele. Ring, millest te lähtute, on tavaliselt väike ning kitsas, kuid ta viib mind avarusse, ja arvestades minu loomust mõjub see mulle soodsalt.»

Terava kriitikaga arvustab Schiller oma varasema perioodi loomingulisi saavutusi. «Kõik see, mis olen teinud dramaturgia alal, on liiga vähe hea mulle julgust andmaks, aga tooted nagu «Don Carlos» kutsuvad minus vaid vastikustunde esile.»

Pärast «Don Carlose» loomist tekkis Schilleri dramaturgilises tegevuses kümneaastane vaheaeg. See oli sisemise ümberkorralduse aeg, mille jooksul kirjanik loobus retoorilisest, äärmiselt subjektiivsest kirjutamisviisist ja püüdis «minna realistlikku teed».

Ballaadid. Aastatel 1797—1798 lõi Schiller loomingulises võistluses Goethega oma kuulsad ballaadid.* Schilleri ballaadide peamine ülesanne on ülistada inimest, tema õilsust ning mehisust, tema valmidust sooritada kangelastegu au, armastuse, sõpruse, patriootilise kohustuse nimel.

Ballaadis «Sukelduja» («Der Taucher») sooritab kangelasliku teo noor paaž. Ta hüppab kaljult kaks korda põhjatusse merre, et näidata oma üleolekut argadest rüütlitest ning saada vapruse eest õigus kuninga tütart kosida. Ballaadis ilmneb poolehoid vaprale noormehele, kes ei kartnud astuda võitlusse kohutava loodusjõuga, ja kurbus tema pärast.

Murdlaineid on kuulda, taas tulevad nad,
neist jutustab kõuene hääl;
kõik pilgud on all ja ootavad.
Vood tulevad, tulevad tulvates sääl,
nad tõusevad üles, siis langevad alla, —
ei meest lase ükski neist tagasi tulla.

(E. Roosi tõlge)

---

* Eesti keeles on ilmunud Schilleri ballaadivalimik: Friedrich Schiller, Ballaade, Tallinn 1959. Tõlkijad on A. Kaalep, J. Kross jt. Kogumikus leiduva «Alpi küti» oli Jakob Tamm tõlkinud juba 1898. a. *Tõlkija.*

Ballaad «Käendus» («Die Bürgschaft») on hümn sõprusele. Türann Dionysiose elu kallale kippumise eest surma mõistetud Damon palub, et talle antaks kolm päeva pikendust, ta tahab selle aja jooksul oma õe mehele panna. Tema asemel jääb pantvangina kohale ta sõber. Dionysios ei usu, et Damon tagasi tuleb, ent viimane, ületanud oma teel kõik takistused, jõuab õigeks ajaks kohale. Dionysiost vapustab niisugune ebatavaline sõprus ja ta kasvab selle mõjul moraalselt ümber.

Ta tuua nad laseb ja märkab,
et inimlik tunne tas ärkab,
Tükk aega vaatab ta trooni pealt neid,
siis ütleb: «Teil kahel läks korda
mu südame mõistmatust murda.
Jah, truudus ei ole pettuse leid.
Mind võtke sõbraks, siis kolm on meid.»

(*E. Roosi tõlge*)

Ballaadis «Võitlus draakoniga» («Der Kampf mit dem Drachen») ülistatakse julget rüütlit, kes päästab oma maa inimesi õgivast koletisest. «Käik valukotta» («Der Gang nach dem Eisenhammer») on pühendatud kättemaksule laimamise eest. Jääger Robert laimas krahvi ees paaž Fridolini, kuid langes ise oma kurja keele ohvriks: Fridolini asemel sattus sulatusahju Robert. Ballaadis «Hero ja Leander» («Hero und Leander») poetiseeritakse noorusarmastust, mis võidab kõik takistused. Et jõuda kohtamisele, peab Leander igal ööl üle Dardanellide ujuma. Kord tormi ajal ta hukkub ja Hero heidab enda kaljult merre.

Ballaadid tegid Schilleri nime tuntuks rahva hulgas. Nende populaarsust ei põhjustanud ainult sisu, vaid ka vorm. Neis kõigis on palju dramaatilisi elemente, need kisuvad lugeja kaasa põnevalt arenevate sündmustega, millest jutustatakse meisterlikus luulekeeles.

«Wallenstein». Aastail 1791—1799 töötas Schiller triloogia «Wallenstein» kallal. See on autori suuremaid teoseid, kirjutatud uues, «objektiivses» maneeris. Triloogia loomisele eelnes ajalooallikate põhjalik uurimine. Ületanud «Don Carloses» esineva subjektivismi elu kujutamisel, püstitas Schiller endale ülesande tuua tragöödia «tegevus ning tegelased välja nende ajast, nende olustikust ja kõigist sündmustest».

Triloogiale eelneb proloog, milles Schiller sõnastab kaasaegse dramaturgia eesmärgid. Autor nõuab, et näitekirjandus tegeleks kogu rahvale tähtsate probleemidega, ta tahab tuua dramaturgia «igapäeva pisiasjade juurest suure sajandi nimetust väärivale avarale areenile».

Poeedi ühiskondlikku kutsumust näeb Schiller kaasaja teenimises: «Ainult see elas tulevikule, kes saatis palju korda oma kaasaegsete heaks.» Ta tahab astuda ühte sammu oma sajandiga, mida on vapustanud revolutsioonid ning sõjad.

Und jetzt...
wo wir den kampf gewaltiger Naturen
um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn
und um der Menschheit grosse Gegenstände,
um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen —
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
auch höhern Flug versuchen, ja sie muss...

(Ja nüüd... mil selgesti näeme võimsate jõudude võitlust tähtsa sihi pärast, mil võideldakse inimkonna suurte eesmärkide, võimu ning vabaduse eest, nüüd võib ka lavakunst kõrgemat lendu proovida, jah, ta peab...)

«Wallensteinis» kujutatakse Saksamaa ajaloo ühte kõige traagilisemat perioodi, Kolmekümneaastast sõda, mis tõi saksa rahvale lugematuid hädasid ning kannatusi. Maad ei laastanud mitte ainult võõramaised väed, vaid ka vennatapusõjad. Sellepärast oli tol ajal nagu XVIII sajandilgi rahvuslik ühtsus saksa ühiskonna arengu põhiprobleem.

Tragöödia peategelane on keiserliku sõjaväe ülemjuhataja Albrecht Wallenstein. Ta püüab Saksamaale rahu tuua, kuid ta plaanide elluviimist takistab keisri õukond Viinis. Erinevalt Posast ja don Carlosest pole Wallenstein üksi. Oma võitluses toetub ta vägedele. Ajastu reaalsete jõudude kujutamine ongi see uus, mis eraldab «Wallensteini» Schilleri «tormi ja tungi» aegsetest draamadest ning «Don Carlosest», kus näidati ainult väljapaistvaid isiksusi.

«Wallensteini laager» («Wallensteins Lager»). Triloogia esimeses osas «Wallensteini laager» kujutatakse sõjaväge. See koosneb eri rahvustesse kuuluvatest inimestest, palgasõduritest, kellel pole mingeid patriootilisi tundeid. Sõjakäigud annavad neile kerget teenistust.

Suurem osa sõdureid ei soovi sõja lõppemist. Nad on harjunud vabalt elama, röövima ja vägivallatsema.

Sõduritemassi ei liitnud kokku idee. Sõjamehi ühendas Wallenstein, kelles nad nägid edukat väejuhti.

Wallensteini armee ühtsuse aluseks oli röövliideoloogia ja esimesel katsumusel monoliitsus mõranes.

«Piccolominid» («Die Piccolomini»). Triloogia teises osas «Piccolominid» kandub tegevus ohvitserkonda. Siin portreteeritakse Wallensteini kaasvõitlejaid — kindralleitnant Octavio Piccolominit, tema poega Maxi, krahv Terzkyt, feldmarssal Illot, tragunirügemendi pealikut Buttlerit, kroaatide väeüksuse kindralit Isolani ja teisi väepealikuid. Olukord on komplitseeritud. Viinist tuleb sõjanõunik Questenberg salajase käsuga Wallenstein kõrvaldada. Keiser pole rahul tema aeglase tegutsemisega.

Ohvitserid on üldiselt Wallensteinile ustavad, kuid ei neid ega sõdureid innusta patriootilised tunded. Neid sunnivad tagant nende isiklikud kasuhuvid. Buttler iseloomustab oma relvavendi:

...wohl die hälfte kam
aus fremden Dienst feldflüchtig uns herüber,
gleichgültig, unterm Doppeladler fechtend.
wie unterm Löwen und den Lilien.
Doch alle führt an gleich gewalt'gem Zügel
ein einziger, durch gleiche Lieb' und Furcht
zu einen Volke sie zusammenbindend.

(...küllap pooled on võõrastest sõjavägedest meie poole üle jooksnud, neile on ükskõik, kas teenida kahepealise kotka, lõvi või liiliate * all. Kuid kõiki neid hoiab tugevasti ohjes üks mees, kes nii hirmu kui armuga nad üheks rahvaks liidab.)

Wallenstein lõi ise oma armee, valides väejuhte selle järgi, kui lojaalsed nad temale olid. Ta nõuab nendelt oma tahte tingimusteta täitmist igasugustes olukordades. Ent selline kord osutub ebakindlaks. See variseb otsekohe kokku, kui väejuhi positsioon kõikuma lööb.

Wallenstein tahab rahu piinatud Saksamaale, ta peab ennast võitlejaks üldrahvalike huvide eest.

Kaua kõhkleb Wallenstein, enne kui asub reetmise teele. Ta vihkab rootslasi, kellega liitu sõlmima õhutavad teda Terzky ja teised omakasupüüdlikud liitlased.

Fort, fort mit ihnen...
Es soll nicht von mir heissen, dass ich Deutschland
zerstücket hab', verraten an den Fremdling,
um meine Portion mir zu erschleichen.

(Las aga lähevad minema... Ärgu keegi öelgu minu kohta, et ma olen Saksamaa tükeldanud, võõramaalastele ära andnud, et endale oma osa haarata.)

Wallenstein usub oma vägede lojaalsusse, mis aga osutub väga ebakindlaks, sest selle aluseks on saagiahnus, mitte ühised veendumused. Seepärast õnnestubki keisri volitatul Octavio Piccolominil kergesti Wallensteini sõpru tema vastu pöörata.

Hertsogi kaaslaste hulgas on ainult üks, kes teenib teda ausalt ja omakasupüüdmatult. See on Max Piccolomini. Max jumaldab Wallensteini, kaitseb teda Questenbergi ning oma isa rünnakute eest, tal ei teki reetmise mõtetki. Max ja Wallensteini tütar Thekla armastavad teineteist. Nende puhas armastus ja sõprus on ainus helge kiir julmas ning halvas maailmas, kus valitsevad ahnus ja pettus. Max ja Thekla on õilsad, romantilised ning idealiseeritud kujud, kelles Schiller väljendas oma ideaalinimest.

«Wallensteini surm» («Wallensteins Tod»). Triloogia kolmandas osas «Wallensteini surm» lähenevad sündmused paratamatule traagilisele lõpplahendusele. Wallensteini läbirääkimised roots-

* Kahepealine kotkas on Saksa keisririigi sümbol, lõvi Rootsi kuningriigi vapiloom, kolm valget liiliat aga kuningliku vapi märk Prantsusmaal. *Tõlkija.*

lastega saavad teatavaks Viinis. Ei ole enam mingit võimalust keisriga leppida. Hertsog otsustab asuda avaliku reetmise teele, kuigi mõistab, et sooritab kuriteo: «Enda päästmiseks ma astun sammu, mida õigeks küll ei pea.»

Sõjavägi hakkab käärima. Piccolomini kihutustöö mõjul lahkuvad Wallensteinist tema endised truud kindralid, ustav Buttler reedab ta. Veendunud, et hertsog on äraandjaks hakanud, ei jää ka Max tema juurde. Noore Piccolomini ideaalid on kokku varisenud. Meeleheites ründab ta oma väesalgaga rootslaste kindlustatud positsiooni ja langeb. «Selline on kauni saatus maailmas,» ütleb Schiller Thekla suu kaudu.

Wallenstein valmistub Egeri kindluse väravaid rootslastele avama, ent ka vandeseltslased on valvel. Buttler tungib öösel hertsogi magamistuppa ja tapab väejuhi.

Wallensteini surm on auahnete püüdluste loogiline tagajärg. Esinedes võitlejana rahu ning rahvusliku ühtsuse eest, tahtis ta ajaloolist situatsiooni kasutada isiklikel eesmärkidel. Tema salajane soov on saada Böömimaa kuningaks, mängida esimest viiulit keisririigis. Oma tõelisi plaane varjates õpetas ta sõjaväge truualamlikult kuuletuma ja valmistas sellega ette laostumist. Wallensteini iseloomustuses rõhutab Schiller, et hertsog «langes oma auahnuse ohvriks» (proloog).

Wallensteini tragöödia juhib järeldusele, et rahvuslike probleemide lahendamiseks on vajalik patriootilise vaimustusega masside osavõtt ja niisugune juht, kes on vabanenud kõigest isiklikust ning elab ainult rahva huvidele. Sellist kangelast kujutab Schiller «Orléans'i neitsis».

«Kellalaul» («Das Lied von der Glocke»)*. Aastal 1799 lõpetas Schiller poeemi «Kellalaul», kus mõtiskleb elust, selle üle, kuidas oleks võimalik ühiskonna vasturääkivusi kõrvaldada. Poeemis jälgitakse kella valamist, mis omandab sümboolse tähenduse. See assotsieerub Schilleril inimühiskonna loomisega. Mõlemal juhul on vaja targa meistri juhtimist ning kindla mõõdu tundmist. Nii nagu hästi helisev kell on osava ja harmoonilise metallivalu tulemus, nii rajaneb ideaalne ühiskonnakord üksikliikmete harmoonial, inimese ja kogu kollektiivi huvide ühtsusel.

On märkimisväärne, et ühiskonnakorra ja hüveolu aluseks peab Schiller tööd.

Töö on ehteks tegijale,
vaevapalgaks õnnistus;
au on ehteks kuningale,
meile käte usinus.

* Fr. Schilleri «Kellalaulu» esimesi tõlkeid eesti keelde pärineb 1860. aastast («Laul kiriko kellast»). Schilleri eestikeelses luulevalimikus (1959) esineva «Kellalaulu», kust on võetud ka käesoleva õpiku tsitaadid, tõlkis Jaan Bergmann juba möödunud sajandi lõpul. *Tõlkija.*

Schiller ülistab rahulikku töökat elu ühes tema tagasihoidlike rõõmudega, vaikseid orge, sinist taevast.

Ärgu iial päeva tulgu,
mil siin sõja vaenuhulgad
vaikset maad meil purustavad.

Osavate valajate meisterdatud kell saab nimeks Concordia (ühendus). See peab rahvastele meenutama «püha ja igavest».

. . . üksmeeles mehed rõõmsalt kokku tulgu
ja kogunegu vennalikuks hulgaks.
See jäägu kella pühaks tööks . . .
. . . .
Linna rõõmu tähistagu,
esmalt rahu helistagu!

Harmoonilise ühiskonna ideaaliks valib Schiller aga kodanluse elu, ta astub välja kaasaja revolutsioonilise muutmise vastu, kuulutades selle ebamõistlikuks. Revolutsiooni peab ta «mõõdu» rikkumiseks ühiskonnas, see olevat rahva ohjeldamatute instinktide väljapurskamine.

Oh häda, kui on mõnes linnas
hulk tulesüüdist kogunend,
mil rahvas ikkest vihavimmas
ju omal volil päästab end!
. . . .
ei miski püha enam ole,
trots tõstab tasadusel pead;
hea aset annab õelusele
ja pahed võimust võtavad.

Nagu arvab Schiller, sillutab teed tulevikku inimeste esteetiline kasvatamine.

«**Mary Stuart**» («Maria Stuart»). 1800. a. lõpetas Schiller tragöödia «Mary Stuart». See on analüütiline, psühholoogiline draama, milles erinevalt «Wallensteinist» ei ole tähelepanu keskpunktis ajaloolised konfliktid, vaid inimese sisemaailm.

Schiller võtab vaatluse alla Šotimaa kuninganna viimased elupäevad, kui Mary saatus on juba otsustatud ja ta ootab hukkamist. Peategelase üleelamused, tema ümber toimuv äge võitlus — kõik see andis Schillerile võimaluse luua tugeva emotsionaalse pingega ja harmoonilise kompositsiooniga teose.

«Mary Stuartit» kirjutas Schiller siis, kui ta oli juba tüdinud kaheksa aastat väldanud tööst «Wallensteini» kallal ja avastas äkki endas soovi käsitleda kitsamaid, psühholoogilisi teemasid. «Kalduvus ja vastupandamatu soov,» kirjutas ta Goethele 19. märtsil 1799, «tõmbavad mind väljamõeldud, aga mitte ajaloolise, puhtinimliku ning kirgedest täidetud süžee poole; sõduritest, kangelastest ja valitsejatest on mul kõrini.»

Sellest hoolimata pole Mary Stuart ajaloost välja lülitatud. Tema elu traagilist lõppu seletab Schiller poliitiliste motiividega. Mary hukkub sellepärast, et põhjustas poliitilise segaduse. Tema päästmiseks sõlmitakse intriige, tekivad vandenõud, mis häirivad Inglismaa rahu ning kõigutavad Elizabethi trooni.

Schiller tunnistab Mary Stuarti süüdi, kuid samas paljastab jõuliselt kodanliku ühiskonna seaduste ebainimlikkust ning formaalsust. Ta ei kujuta Maryt ainult patuse inimesena, vaid näitab teda ka usaldava, siira naisena, kes on riikliku omavoli ohvriks langenud. Ta hukkub just siis, kui püüab oma eksimustes selgusele jõuda ja otsib võimalust lähenemiseks Elizabethile.

Kahe kuninganna kohtumine, mida Mary nii väga ootas, toob ainult lähemale traagilise lõpplahenduse. Elizabeth solvab jämedalt Maryt. Inglise kuninganna ei vihka teda mitte ainult kui trooninõudlejat, vaid lihtsalt kui võluvat naist, kellele ei suutnud vastu panna isegi Elizabethi soosik Leicester. Solvatud naiselik eneseuhkus kiirendab Elizabethi otsust Mary surmaotsusele alla kirjutada. Mary hukatakse, ent moraalne võit jääb temale. Elizabethi juurest lahkub pitsatihoidja lord Shrewsbury, samuti krahv Leicester.

«**Orléans'i neitsi**» («Die Jungfrau von Orléans», 1801). Järgmiseks etapiks Schilleri draamaloomingus on «Orléans'i neitsi».* Erinevalt «Wallensteinist» on siin peategelasena kujutatud inimene, kellel isiklik on taandunud ühiskondlike huvide ees. Johanna jõud on selles, et ta ise on osa rahvast. Tema jaoks on kõige tähtsam isamaa hüve: «Mis on siis püha, inimlikult hea, kui mitte isamaa eest võidelda?»

«Orléans'i neitsit» hingestab kaasaja vaim. Teos loodi ajal, mil Napoleon oli haaranud osa autori kodumaast. Saksamaa vajas üleskutset võitlusele sissetungija vastu. Schiller näitab rahvusliku vabadusliikumise võitmatust, kui seda juhib inimene, kelle mõtted ja tunded on kooskõlas. Jeanne d'Arc on tervikliku loomusega, talle on võõras omakasupüüdlikkus, mis oli iseloomulik Wallensteinile. Isiklik on tal lahutamatu rahvuslikust. Oma õnne leiab ta kodumaa teenimises. On tähelepanuväärt, et tervikliku karakteri otsingutel pöördus Schiller rahva poole. Nimelt rahva hulgast leidis ta tõelise kangelase, kellel olid juhile vajalikud omadused.

Patriootliku kohuse täitmise tõttu, mis näib talle taeva käsuna, loobub Johanna abielust, jätab maha oma koduküla lambakarja ning armsad orud. Ta astub arastunud Prantsuse vägede etteotsa ja viib nad võidult võidule.

* Fr. Schilleri «Orléans'i neitsi» tõlkis esimesena eesti keelde Karl Grünwaldt («Orleangi neitsi, ehk: üks talupoja tütar peastab oma isamaad waenlase ikkest. Üks tõeste sündinud lugu», 1878). 1912. a. ilmus Jaan Jõgeveri tõlkes «Orleani neitsi. Romantiline kurbmäng». Viimane tõlge on A. Tulikult: Friedrich Schiller, Orléans'i neitsi, Tallinn 1959. Sealt on võetud ka tsitaadid käesoleva õpiku jaoks. *Tõlkija.*

Schiller rõhutab, et prantsuse aristokraatia pole võimeline kodumaad päästma. Charles VII on tahtejõuetu, see on «armastuse-», mitte lahingukuningas. Burgundia hertsog võitleb inglaste poolel. Ka kuninganna Isabeau elab vaenlase maal. Rüütlid on segaduses. Ainult mõned nendest (Dunois, La Hire) pole kaotanud võitlusvaimu.

Johanna on halastamatu oma maa orjastajate vastu. Kuid teda ootab raske katsumus. Lahingus Reimsi müüride all võidab ta Inglise väepealiku Lioneli ja tõmbab juba mõõga, et teda tappa. Ent siis nende pilgud kohtuvad, Johanna kindlus kaob ja teda valdab armastus. Ta lubab Lionelil põgeneda. Hetkeks oli isiklik tunne võitnud temas ühiskondliku kohustuse.

Johanna tunnistab enese kurjategijaks. Charles VII kroonimispäeval ei oska ta midagi vastata oma isale Thibaut'le, kes süüdistab tütart avalikult nõiduses. Johanna aetakse minema. Metsas hulkudes satub ta vaenlaste kätte. Rasked kõlbelised katsumused karastasid ta tahet, aitasid tal üle saada armastusest Lioneli vastu ja andsid talle tagasi iseloomu terviklikkuse. Nüüdsest peale on Johanna jälle tugev. Prantslaste ja inglaste võitluse kriitilisel hetkel rebib ta endalt ahelad, ilmub ootamatult lahinguväljale ja toob prantslastele võidu oma surma hinnaga, lunastades sellega oma süü. Johanna on õnnelik:

Ma olen tõesti oma rahva seas
ja pole vihatud ning välja aetud?
Ei neeta mind, vaid lahkelt nähakse?

Jeanne d'Arci ülevas kujus tahtis Schiller rõhutada, et kangelase kõlbeline kindlus ja tema ajalooline tähtsus sõltuvad sellest, kui tugevasti ta on rahvaga seotud. Ta tõstab esile rahva teenimise kui tähtsaima kriteeriumi isiksuse moraali ja ajaloolise väärtuse hindamisel.

Schiller nimetas «Orléans'i neitsit» romantiliseks tragöödiaks. Lähedust romantilisele kirjandusele ei tähista siin mitte nii palju müstilised stseenid (jumalaema nägemine, Musta Rüütli viirastus jne.) kui just subjektiivse ning lüürilise printsiibi domineerimine. Schiller andis Johannale palju oma mõtteid ja tundeid, seepärast ei sarnane ta kõiges päriselt eksisteerinud Domremy lamburneiuga.

«Wallensteinis» püüdis Schiller olla objektiivne, «Orléans'i neitsis» on aga ülekaalus subjektiivne faktor. See siiski ei tähenda, et teos tervikuna oleks weimari klassitsismist välja langenud. Ka see tragöödia kujutab endast «ideaalset poeesiat», kuigi siin annab end tugevasti tunda romantilis-subjektiivne element.

1803. a. veebruaris lõpetas Schiller tragöödia «Messina pruut» («Die Braut von Messina»; eesti k. 1875), kus tegi katset luua uue ajaloo alusel antiigi vaimus kirjutatud tragöödia saatuse motiividega, kooriga jne. Schilleri eksperiment ei õnnestunud. Hoolimata liigutavatest traagilistest stseenidest ja suurepärastest värssidest ei olnud uus näidend menukas.

«Wilhelm Tell». Schilleri viimane lõpetatud teos on rahvuslik kangelasdraama «Wilhelm Tell» (1804)*. Poeet kaitseb siin rahva õigust ülestõusule, kui rõhumine muutub talumatuks. Teose materjal on võetud keskaegsest Šveitsist. Aluseks on rahvapärimused osavast vibukütist Wilhelm Tellist ja tema tülist Austria riigifoogti Gessleriga, mis vallandas võitluse välismaalaste ikke vastu. Ülestõusu põhjuseks oli Austria võimude ülbe suhtumine rahumeelsesse rahvasse. Keisri foogt tahab vägistada Baumgarteni naist, teine foogt torkab silmad peast välja Melchtali isal, sest ta poeg oli löönud foogti sulast, kui see tahtis ta künnihärjad ära viia, Stauffacherit kiusatakse taga isamaaliste kõnede pärast; kannatuste karika täidab Gessleri korraldus kummardada tema mütsi, mille ta oli Altdorfis teiba otsa pannud.

Kolme kantoni, Schwyzi, Uri ja Unterwaldeni elanikud ei talu enam rõhumist ning mõnitamist ja saadavad oma esindajad kokkutulekule. Nende kohtumine Rütli aasal on teose keskne stseen, see on võti autori rahvusliku vabadusliikumise probleemide mõistmiseks.

Kirjanik rõhutab šveitslaste üksmeelt vabadusvõitluses ja selgitab, millest see tingitud on. Nende ühtsuse aluseks on loomulikkus ning töö. Karjused ja talupojad ühinevad sellepärast, et nad kaitsevad maad, mille olid oma tööga «inimeste asupaigaks» muutnud. Iidsetest aegadest alates olid nad elanud vabade meestena ega polnud rõhumist tundnud.

Kuid meie, šveitsi rahvas põline,
me oma vabaduse säilitand.

Saadikud märgivad oma kõnedes, et nad on vabatahtlikult allunud keisririigile, et see kaitseks neid välisvaenlaste vastu. Sellepärast täidavad nad kõrvalekaldumatult relvateenistuskohustust:

... üksainus kohustus on vabal mehel:
riik kaitseb teda, tema jälle riiki.

Kuid nad ei talu keisririigi võimumeeste sekkumist nende siseasjadesse, mida nad korraldavad ise kui vabad kodanikud oma seaduste järgi:

Kuid kodus valitsesid nad end ise,
kuis oma seadus, tavad määrasid.

* Fr. Schilleri draama ainetel on kirjutatud 1876. a. väljaantud «Willem Tell. Üks histoorialik jutustamine». «Wilhelm Telli» on tõlkinud A. Haava (1923), J. Kärner (1924), P. Viiding (1952, 1959). Tsitaadid käesolevas raamatus on võetud P. Viidingu 1959. a. ilmunud tõlkest. *Tõlkija.*

Šveitslased kaebavad keisrile foogti peale, imperaator olevat nendele kunagi priiuskirja andnud. Kuid rõhumine jätkub. Ja rahval ei jää muud üle kui, relv käes, vabaduse eest võidelda.
Wilhelm Tell seisab algul võitlusest eemal, ta usub, et on võimalik välismaiste tulnukatega rahulikult läbi saada:

Las igamees meist elab vaikselt kodus,
kes rahu armastab, see rahu saab.

Tell ei võta osa Rütli vandenõust, ta loodab kõiges iseendale. Kuid ta on alati valmis oma sõpru hädas aitama.

...ei suuda mina kaua kaaluda.
Kui aga vajate mind kindlaks teoks,
siis kutsuge. Ei jää ma tulemata.

Ent peagi veendub Tell oma kogemuste najal, et rõhujate vastu on vaja välja astuda. Et mees ei tereta Gessleri mütsi, sunnib foogt teda väikese poja pea peale asetatud õuna noolega tabama ja paneb ta vangi. Tellis ärkab tasuja teotatud kodumaa eest. Ta põgeneb vangistusest ja tapab Gessleri. Telli lask päästab valla suure ülestõusu. Rahvas lõhub maha Austria kindlused, heidab endalt vihatud ikke. Draama lõpeb rahva juubeldamisega võidu puhul.
Erinevalt Schilleri teistest draamadest ei mängi siin peaosa üksik kangelane, vaid rahvamass, kes ise hakkab oma saatust juhtima. Seetõttu ei komplitseeri kõlbelised konfliktid teose tegevust, mis areneb loomulikult ühest pildist teise, kajastades rahva eneseteadvuse küpsemist, ning lõpeb elaguhüüetega vabadusele.
Kolme kantoni ülestõusnud elanikud vabastavad endid ise. Nad ei palu abi rüütlitelt. Schiller seob kõik oma tulevikulootused töötava rahva revolutsioonilise aktiivsusega. Vabahärra von Attinghausen, kuulnud Rütli aasal vastuvõetud otsusest, ütleb:

Kui maamees julgeb seda ette võtta
nii, omal jõul ja aadli abita,
kui endasse tal on nii palju usku —
jah, siis tal enam pole vaja meid,
me võime rahulikult minna hauda.
Ka pärast meid on elu — teised jõud
on valvel inimkonna õnne eest.

Arusaamisele rahvamasside otsustavast osast ajaloos jõudis Schiller kahtlemata maailma vabadusliikumise ja eriti Prantsuse revolutsiooni mõjul. Ent talupoegade ülestõusu käsitlemine «Wilhelm Tellis» on siiski Prantsuse suure revolutsiooni vastu. Schiller kujutab mõõdukat ning mõistlikku vastuhakku. Ülestõusnud šveitslased ei nõua põhjalikke sotsiaalseid ümberkorraldusi, nad ainult kaitsevad oma «iidseid õigusi», mille välismaised orjastajad on jalge alla tallanud. Nende ülesannete hulka ei kuulu täieliku sotsiaalse vabaduse kättevõitmine. Nagu ennegi on nad valmis lääniisandale andameid viima.

Maalt kihutame oma rõhujad,
kuid vanad õigused, mis päritud
on isadelt, need säilitame ega
ei hakka mõtlematult uusi tahtma.
Jääb keisrile, mis keisri oma on,
ja kel on isandaid, see teenigu neid ausalt.

Schilleri arvates on sotsiaalne vabanemine aeglane ja verevalamiseta toimuv protsess. Kuid autori ideede kitsapiirilisus ei varjuta draama revolutsioonilist kõlajõudu. «Wilhelm Tell» on hümn võidukale ülestõusnud rahvale.
«Demetrius». Schilleri viimane teos on lõpetamata tragöödia «Demetrius», mille aluseks on Vale-Dimitri lühiaegse tõusu ning languse lugu.
Autori tähelepanu keskpunktis on siin väljapaistva isiku saatuse sõltuvus «rahva arvamusest». Enne sõjakäiku Venemaa vastu õpetab Poola kuningas Dimitrit:

Durch fremde Waffen gründet sich kein Thron.
Noch keinen Volk, das sich zu ehren wusste,
Drang man den Herrscher wider Willen auf.

(Võõra relvaga ei ole ühtegi trooni rajatud. Ühelegi rahvale, kes endast lugu peab, ei saa valitsejat vastu tahtmist peale sundida.)

Vale-Dimitri usub algul, et ta on Ivan Julma poeg. Hiljem tuleb aga tõde ilmsiks. Vene rahvas võttis isehakanud tsaari tema teenete järgi vastu, teda koheldi kui petturit ning Poola šlahta agenti. Vale-Dimitri hukkub rahva ülestõusu ajal.
Schilleri kui klassiku kunstimeetod. Euroopa valgustuskirjanduse omapära kajastus kõige selgemini Schilleri klassitsistlikus loomingus. Vana ja uue kokkupõrge ei toimu siin majandussuhetes, vaid ideoloogias. Schilleri draamade konfliktid on ühiskondlik-poliitilised ning kõlbelised. Nendes põrkavad kokku tegelased, kes esindavad vastandlikke veendumusi või käitumisprintsiipe (Posa ja Philipp II, Elizabeth ja Mary Stuart jt.). Mõnikord muudab ideoloogilise kokkupõrke keerukamaks inimese teadvuses toimuv võitlus.
Schiller on suur kirjanik, kui kujutab inimeste vaimumaailma; sel alal läheneb ta progressiivsetele romantikutele. Tema lemmikkangelased võitlevad vaimuvabaduse ja rahva pärisorjusest vabastamise eest. Schiller näitab neid kodanikena ning ühiskonnaelust osavõtjatena, õilsa südame ja hingega inimestena. Isegi neid tegelasi, kes ei käitu kaugeltki ideaalselt (näiteks Wallenstein), iseloomustab ta nende vaimuelu kaudu, näitab neid võitluses suure ühiskondliku tähtsusega küsimuste lahendamise eest.
Inimest «proosalise» eraisikuna Schilleri vaateväljas ei ole. Selles on Schilleri kui klassiku, «ideaalse poeesia» esindaja täh-

tis omapära. Draamades haarab ta elust olulisi, vaimumaailma iseloomustavaid hetki, minnes mööda argipäeva pisiasjadest. Ta teosed on loodud konkreetse ajaloolise materjali alusel, ent olemasolev paistab nendes läbi ideede, puhastatud proosalistest elementidest. Ajaloolised isikud vabastab Schiller paljudest ebameeldivatest joontest, näidates neid kõigepealt kodanikukohuse ning üldise tähtsuse seisukohalt. Nii on kujutatud don Carlos, Wallenstein, Mary Stuart. Schilleri kui klassiku kunstimeetod seisneb järelikult inimeste vaimsete püüdluste esiletoomises, poliitilise, ideoloogilise võitluse näitamises, sisemiste kõlbeliste konfliktide analüüsimises. Weimari klassitsism ei sea endale ülesandeks kaasaegse inimese eraelu, s. t. feodaalse ning kodanliku ühiskonna kujutamist praktikas; Schilleri teostest jäävad välja ühiskonna majandussuhted, autor peab neid proosalisteks. Sellepärast puudub ta loomingus ajalooline konkreetsus. Ta tegelastel on kõrged kodanikuideaalid, kuid pealiskaudselt on iseloomustatud neid üksikisikutena, kes elavad oma kordumatut isikupärast elu.

GOETHE LOOMING WEIMARI-PERIOODIL

Esimene aastakümme Weimaris. 1774. a. detsembris sõitis Saksi-Weimari hertsogkonna noor pärija prints Karl August Frankfurdist läbi ja tahtis seal tutvuda «Wertheri» autoriga. Pärast mõningaid kohtumisi kutsuti Goethe Weimarisse külla. Kirjanik sai aru, et kutse oli esimene samm tema võtmisel Saksi-Weimari hertsogkonna teenistusse, ja kõhkles, kuid sõitis siiski 1775. a. novembris Weimari. Karl August oli juba troonile asunud.

Goethe enam Frankfurti tagasi ei läinud. Ta jäi elu lõpuni Weimari.

Tol ajal pidid paljud saksa kirjanikud, nende seas ka Lessing (oma elu viimastel aastatel) ja Herder astuma vürstide teenistusse. Paljast kirjanikutööst ei saanud ära elada.

Peale selle piinas Goethet tema olukord kodulinnas. Ta mõistis, et Frankfurdi vanameelsed patriitsid ei luba temal, «Götz von Berlichingeni» ja «Noore Wertheri kannatuste» rahutul autoril, ulatuslikumalt tegutseda.

Kirjanikutöö ei pakkunud Goethele täit rahuldust. «Tormi ja tungi» kirjanikud kutsusid keskseisust üles aktiivselt tegutsema ja protesti avaldama, kuid kodanlusele need üleskutsed ei mõjunud. Veenmist kirjanduse kaudu oli vaja täiendada praktilise tegevusega. Ent feodalismivastane liikumine polnud veel välja kujunenud. Nii jäi üle ainult loota, et mõni valgustatud valitseja aitab midagi teha oma alamate heaks. On teada, et sellised lootused olid valgustajate seas küllaltki levinud ka väljaspool mahajäänud Saksamaad.

Umbes niisuguste kavade ja lootustega sõitis Goethe Weimari. Kõigepealt õppida, omandada uutel aladel praktilised kogemused, et hiljem Saksi-Weimari lihtsate inimeste heaks tegutseda ning nende olukorda kergendada.

Noorele hertsogile, väljapaistva kirjaniku ja valgustaja Christoph Martin Wielandi kasvandikule polnud uued tuuled võõrad. Ta oli nõus astuma võitlusse administratsiooni rutiiniga. Goethe arvas, et hertsogil on head eeldused selleks, et saada «inimeseks troonil». Hiljem need lootused tuhmusid.

Enne teenistusse astumist tingis Goethe endale välja «sõltumatuse ja hüveolu», samuti nõudis ta Herderi kutsumist Weimarisse. Kirjanik sukeldus administratiivtöösse. Kirjanduslik tegevus jäi ajutiseks tagaplaanile. Tal oli oluline teada saada, kas saab koostöös valitsejaga rahvale kasu tuua.

Tänu hertsogi eestkostmisele sai ta peagi kõrgeima valitsusorgani, salanõukogu liikmeks. 1799. a. nimetati ta salanõunikuks, mis vastas tähtsuselt ministriametile. Ta juhatas teedeehituse- ja sõjaasjandusekomisjoni, samuti kuulus metsanduskomisjoni ning veel ühte komisjoni, mille ülesandeks oli taastada Ilmenau mahajäetud kaevandused. 1782. a. juhtis ta hertsogkonna rahandust jne.

Saksi-Weimar oli üks väikestest Saksa vürstiriikidest, mille suurus oli ainult 1900 km² ja kus elas 106 000 inimest. Hertsogkonna pealinnas Weimaris oli 6500 elanikku. See oli mahajäänud agraarriik, millel polnud Saksamaal erilist kaalu ei majanduselus ega poliitikas.

Äärmiselt hooletusse jäetud rahandus ja teiste salanõukogu liikmete visa vastupanu kõigile progressiivsetele algatustele sundisid Goethet tegelema «aukude parandamisega», selle asemel et ulatuslikumaid ümberkorraldusi ette valmistada. Paljude aastate jooksul püüdis ta lahendada rahandusküsimusi: seadis sisse kindla õukonnaeelarve, et vabastada talupoegi lisamaksudest, mida põhjustas pillamine «seal üläl»; kahe kolmandiku võrra vähendas ta sõjaväge, mille ainsaks ülesandeks oli hertsogit lõbustada. Käsitööliste, eriti sukakudujate vilets olukord valmistas alatasa muret minister Goethele, samuti tulekahjud, mis nuhtlesid nii linna- kui maaelanikkonda.

Juba 70-ndate aastate lõpuks hakkas Goethe kahtlema oma administratiivse tegevuse viljakuses. Ent ta jätkas katseid nii kaua, kuni talle sai täiesti selgeks, et ta ei saa midagi muuta. Goethe säilitas head suhted õukonnaga, sest vastasel korral ei oleks ta katse mõeldav olnud. Ta luges oma teoseid kõrgemas seltskonnas, kirjutas näidendeid isetegevuslikule lavale ja võttis nendest ise osa. On enesestmõistetav, et Goethe tolleaegses kirjavahetuses võib leida palju komplimente hertsogi ning tema lähikondlaste aadressil, ja pole mingit alust arvata, et Goethe oli seejuures ebasiiras. Kuid kirjades lähematele tuttavatele — Herde-

rile, Charlotte von Steinile (õuedaam, kellesse Goethe oli tookord armunud), kirjanik Knebelile — kergendas ta oma südant ja ütles palju kriitilist nii Weimari kui ka teiste vürstiriikide «suurmaailmade» kohta.

Kirjas Charlotte von Steinile 1. jaanuarist 1780 räägib ta õukonnast näiteks nii: «Ma olen enese igaveseks lahutanud sellest seltskonnast ja igasugune katse sundida mind temale lähenema loob ainult ebanormaalse olukorra.» 18. aprillil 1782 kirjutas Goethe Knebelile: «Ma näen talupoega, kes raske tööga kisub maast endale leiva. Sellest aitaks temale, kui ta higistaks ainult enda jaoks. Kuid sa tead: kui lehetäid on ennast roosipõõsal täis õginud ja roheliseks muutunud, siis tulevad sipelgad ja imevad nendest mahla välja. Ja niimoodi lõpututt. Kuid nüüd on asi juba niikaugele läinud, et me ülal sööme ära rohkem, kui nemad hankida suudavad.» 1786. a. suveks oli Goethe lõplikult veendunud, et temа katse töötada koos valgustatud monarhiga lihtsate inimeste heaks oli ainult unelm. 9. juulil 1786 kirjutas ta Ch. von Steinile: «Ma kordan kogu aeg: kes võtab kätte ja hakkab riiki juhtima, kui ta ise pole riigipea, on kas filister, kelm või lollpea.» Nii lõppeski Goethe eksperiment eriliste tulemusteta.

Esimese kümne aasta jooksul Weimaris oli Goethe kirjanduslik looming väike. Teenistus ja kasvav huvi looduseuurimise vastu nõudsid palju jõudu. Sunnitud säilitama häid suhteid Weimari ladvikuga, et mitte kohe algul oma sotsiaal-administratiivset eksperimenti nurja ajada, ei võinud Goethe kirjutada vabalt ja sellepärast kirjutas ta vähe.

Siiski lõi ta nendel aastatel suurepäraseid lüürilisi luuletusi («Miks nii sügavale pilgu heitsid...», «Kuule» jt.), ballaade («Metsavaim», «Kalur»). Maailmakuulsaks said Mignoni ning kandlemängija laulud alustatud romaanist («Wilhelm Meister»): «Kas maad sa tead» (Mignon), ballaad «Laulik» ja «Kes pole leiba söönud, silmad vees» (kandlemängija). Goethe nende aastate luulet iseloomustab demokratism, kuigi see pole kaugeltki radikaalne. Demokratism avaldub peamiselt selles, et luuletaja on lihtne, siiras, südamlik, väljendub nende algete omapärases propagandas, mida poeet oli saanud rahvalaulust.

Juba päris algul, kui Goethe astus Weimari seltskonda, demonstreeris ta oma sügavat poolehoidu lihtrahvale, kes on aldis luulele ja kunstile. Ta kirjutas luuletuse «Hans Sachsi poeedimissioon» (1776), mis on XVI sajandi poeedi ning käsitöölise apoteoos. Samasugune iseloom on luuletusel «Miedingi surma puhul» (1782), milles autor lausub kiidusõnu hiljuti surnud teatripuusepa omakasupüüdmatule kunstiarmastusele. Sellised inimesed, ütleb ta, väärivad niisama palju austust kui need, kes juhivad hertsogkonda.

Samalaadne on ballaad «Laulik» (1782), kus autor väidab, et poeet on sõltumatu õueseltskonnast. Rändlaulik ei võta tasuks kuninga saadetud kuldkeed. Ta laulab, vaimustab kuulajaid, rohkem ei ole talle vaja. Nii ta kuningalossist lahkubki. Ta tahab laulda vabalt, nagu laulab lind oksal.

Paljuski on Goethe nendel aastatel seotud «tormi ja tungiga». Ent mässumeeleolud pole kaugeltki enam nii tugevad. Kõigele eksisteerivale vaenukinda heitnud Prometheuse ning varasema Fausti asemele tuleb vagur ning humaanne Iphigeneia. Wertheri, selle mässulise märtri asemele tuleb kartlik Wilhelm Meister. Tolle ajajärgu lüürika on rahulikum, nõrgeneb individualiseerimine. Hetkelise meeleolu asemel tekib luuletusse püsiv tunne, mis on sageli seotud sügavate mõtisklustega («Mäetipud»). Goethele meeldib objektiivne käsitluslaad: ta kannab oma läbielamuse üle mõnele tegelaskujule, kes on sageli autorist täiesti erinev.

Tol ajal oli Goethe oma loomingu ristteel. Juba Frankfurdis oli ta alustanud ajaloolist draamat **«Egmont»**, mis samuti nagu romaan **«Wilhelm Meisteri teatrimissioon»** («Wilhelm Meisters theatralische Sendung», 1777—1786) jätkab põhiliselt «tormi ja tungi» traditsiooni. Ent draama **«Iphigeneia Taurises»** (1779) ja äsja alustatud **«Torquato Tasso»** on juba suur samm klassitsismi poole.

«Alg-Meister» («Urmeister»). Romaan «Wilhelm Meisteri teatrimissioon» jäi lõpetamata. Goethe katkestas töö teose kallal enne oma Itaalia-reisi 1786. a. Hiljem, 90-ndatel aastatel, andis ta juba kirjutatud kuuele osale uue mõtte ja paigutas need «Wilhelm Meisteri õpiaastatesse» (1795—1796). «Alg-Meister» avaldati esimest korda 1911. a. Zürichis leitud koopia järgi. Tänapäeval on see suurepärane teos autori kodumaal väga populaarne. Romaan, kuigi lõpetamata, kujutab vahetult Saksamaa tegelikkust ja on tähtsaks lüliks kirjaniku ning mõtleja arengus.

«Wilhelm Meisteri teatrimissioon» on esimene saksa realistlik romaan andekast literaadist ning teatriinimesest. Tublisti on siin autobiograafilist materjali. See on lugu noorest inimesest, «minu kaasaegsest», mis areneb 50-ndate ja 60-ndate aastate Saksamaa kirjanduselu ning teatrimaailma laial tagapõhjal.

Juba lapsepõlvest saadik tunneb Wilhelm endas teatrikutsumust. Noorukina lööb ta lahku jõukast kodanlusest, kuhu ta päritolu tõttu kuulub, ja rändab näitetrupiga mööda Saksamaad. Ta teeb läbi elukooli ja ühtlasi ka teatrikooli. Wilhelm tahab sellele kaasa aidata, et Saksamaal hakkaksid tööle hea repertuaari ning heade näitlejatega alalised teatrid, et need oleksid rahvusliku tähtsusega kasvatusasutused. Wilhelm on kavandatud saksa Shakespeare'ina (Wilhelm — William). Wilhelm omandab ohtralt dramaturgi- ning näitlejakogemusi; ta kohtub andekate ja väljapaistvate inimestega, kõik nad suhtuvad nooresse asjaarmastajasse austusega, innustavad teda, panevad talle suuri lootusi.

Oma teel kohtab Wilhelm Mignoni ja kandlemängijat, s. t. «rahvalaulu», ta avastab endale Shakespeare'i, mis põhjustab murrangu ta teadvuses. Wilhelm astub elukutseliste näitlejate truppi, propageerib Shakespeare'i, valmistub Hamleti osa mängima. Siin teos katkeb.

Romaanis on kogu tähelepanu koondatud teatri ja kirjanduse probleemidele, mis ei erutanud tol ajal mitte ainult Goethet, vaid ka Lessingit, Herderit, Schillerit ja teisi saksa kirjanikke. Engels ütles tolle perioodi kohta Saksamaa ajaloos: «Ainult kodumaa kirjandus andis lootust tulevikule.»* Goethe esitab selle probleemi tihedas seoses teatripubliku suhtumisega, ta püüab leida, millised ühiskonnakihid on aldid teatri mõjule ja millised ei lase ennast harida ega võta osa liikumisest rahvuskultuuri tõstmise eest. Liikumine toimub «all». «Ülal» valitsetakse, «all» ehitatakse rahvuskultuuri. Romaanis väljendatakse selgesti minister Goethe kriitilist suhtumist olemasolevasse korrasse, ehkki teoses ei ole mässajat. Wilhelm teab, kui raske on ületada takistusi rahvusteatri rajamisel, mõnikord juhtub, et ta kaotab usu oma jõusse, kuid siis pürib ta jälle edasi. «Alg-Meisteri» Wilhelm on arvatavasti esimene realistlik ühiskonnategelane saksa kirjanduses. Isiklike võimete arendamise ning täiustamise teema sulab siin kokku rahva teenimise teemaga, sest et kogu rahvas, mitte ainult asjatundjad (seda on tugevasti rõhutatud), tunneb vajadust täisväärtusliku kunsti järele.

Goethe teadlasena. Weimari-perioodi algul hakkas Goethe süstemaatiliselt tegelema loodusteadusega. Osalt tulenes see tema uutest ametialastest kohustustest. Nii näiteks huvitus Goethe Saksi-Weimari metsandust ja aiandust juhtides botaanikast, Ilmenau kaevanduste taastamise komitee liikmena uuris mineraloogiat ning geoloogiat. Peagi muutus teaduslik huvi sooviks lahendada kõige pakilisemaid praktilisi ülesandeid, ühtlasi hakkas kirjanik visalt otsima seadusi, mis lubaksid käsitada loodust kui ühtset tervikut.

Naabruses asuvas ülikoolilinnas Jenas tutvus Goethe noore professori Ferdinand Christian Loderiga, kelle juhendamisel ta hakkas anatoomiat õppima. 1784. a. tegi Goethe iseseisva avastuse, tõestades, et vaheülalõualuu (os incisivum) on olemas ka inimesel, mitte ainult imetajatel loomadel. See avastus kõrvaldas ühe argumendi inimese ja loomade ühtse üldstruktuuri vastu. Lähedane sellele kontseptsioonile on ka «kõlbeline» idee, mis tekkis Goethel Itaalia-reisi ajal. Goethe käsitab taimeriigi mitmekesisust «alatise metamorfoosi tulemusena, põhitüübi muutumisena, seadusena, millele allub kõigi taimeliikide kujunemine».** 1790. a. avaldas ta eri raamatuna «T a i m e d e m e t a m o r f o o s i» («Die

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 2, lk. 562

** И. Канаев, Гёте — натуралист. — Гёте, Избранные сочинения по естествознанию, Москва 1957, lk. 427.

Metamorphose der Pflanzen»), mõned aastad hiljem sama pealkirjaga luuletuse.

Itaalia. Kümme aastat teenistust Weimaris lõppes kurvalt. Goethe veendus, et ta ei suuda lihtsate inimeste olukorda selles hertsogiriigis parandada: liiga visalt kaitses aadel oma huve.

1786. a. suvel ravis Goethe ennast Karlsbadis (praegune Karlovy Vary). Septembri algul, ilma et oleks seda kellelegi teatanud, sõitis ta sealt Itaaliasse. Ootamatu ärasõit sarnanes põgenemisega.

Itaalia-reis kestis peaaegu kaks aastat. Ületanud postitõllas Alpid ja peatunud Veronas ning Veneetsias, kiirustas ta Rooma, kus veetis neli kuud saksa kunstnike ringis. Siis viis teekond lõunasse. Napolist sõitis ta merd mööda Palermosse ja tegi pika reisi Sitsiiliasse. Seejärel pöördus Rooma tagasi ja jäi sinna umbes aastaks. Lõpuks võttis ta kuulda Herderi tungivat kutset, rebis enda kurva südamega lahti «Rooma võluringist» ja naasis 1788. a. juunis Weimari.

Itaalias oli Goethe tulvil energiat, ta seadis endale kindlad sihid. Ta tutvus antiik- ning renessansiaja arhitektuuri- ja skulptuurimälestistega, itaalia suurte kunstnike teostega, luges Sitsiilias «Odüsseiat», vestles Roomas seal elavate saksa kunstnike J. H. W. Tischbeini ja Angelika Kauffmanniga, skulptor A. Trippeliga jt. Kõige selle tulemusena võtab lõpliku kuju Goethe klassikaline ideaal kunstis. Goethe sõbrad Roomas olid Winckelmanni tulised austajad; ka nendel oli «üllas lihtsus ja majesteetlik rahu» kõrgeimaks seaduseks mitte ainult antiigis, vaid ka igas teises terves ning täisväärtuslikus kunstis.

Goethe tundis Winckelmanni õpetust juba Leipzigi üliõpilaspäevist. Kuid alles Itaalias sai temast antiikaja ning renessansi meistrite teoste mõjul Winckelmanni innukas pooldaja. Nüüd otsib ta kangelasi, kelle tugevus on nende arenenud humaansuses. Goethe varasem klassitsism tähendas eelkõige eraldumist raevukatest ja tormlevatest kangelastest. Oma Itaalia-reisile tagasi vaadates kirjutab Goethe: «Teatud määral olen hakanud aru saama, kuidas toimis õnnelik kreeka rahvas, et oma rahvuse piires kõrgeimat kunsti arendada.»* Ta peab silmas seda, et kreeklased kohustasid seadusega kunstnikku jäädvustama tõeliselt kaunist inimkuju. Kauni all mõtlevad Winckelmann ja Goethe vaimse ning füüsilise täiuslikku ühtsust. Nimelt selles mõttes kutsub Goethe nüüdsest peale luuletajaid ning kunstnikke üles väljendama «ilusat, ehtsat ja head», äratama kaasmaalastes «ülevaid mõtteid».

Varasemate teoste («Götz von Berlichingen», «Prometheus») sotsiaalse aktiivsusega võrreldes on Goethe uus programm taga-

* Гёте, Судьба рукописного текста. — Гёте, Избранные сочинения по естествознанию, Москва 1957, lk. 78.

nemine, mis oli tingitud asjatust katsest panna liikuma kodanlust, kes polnud veel küps aktiivseks tegevuseks. Uue suuna põhjuseks oli samuti sotsiaalse ning administratiivse katse ebaõnnestumine Weimaris. Ka «ülalt» ei saavutanud ta midagi. Kuid siiski ei taotle Goethe humanism selles uues «antiikväljaandes» leppimist feodalismi ning kodanliku ühiskonna pahedega, vaid hoopis nendest eemaldumist; «ta püüab nende eest pageda, nagu ta tegi seda «Iphigeneias» ja üldse oma Itaalia-reisi ajal», kirjutab Engels.*

Itaalias töötas Goethe ümber draama «Iphigeneia Taurises», lõpuks ometi oli ta üleva süžee jaoks vastava vormi ja väljenduslaadi leidnud. Proosa asemele tuli majesteetlik ning rahulik viiejalgne jamb ja riimita värss. Siin lõpetab ta 13 aastat tagasi alustatud «Egmonti». Roomas on kirjutatud üks «Fausti» stseene, nimelt «Nõiaköök» (1788). Varsti pärast naasmist Weimari viib Goethe lõpule «Torquato Tasso». Need kõik on küllaltki erinevad teosed. Üleminek uutele loominguposistsioonidele ei olnud kaugeltki lihtne.

«Iphigeneia Taurises» («Iphigenie auf Tauris», 1779). Goethe «Iphigeneia» on Euripidise tragöödia «Preestrinna Iphigeneia» («Iphigeneia Taurises») töötlus. Klassitsismi eelistamine on siin eriti ilmne: süžee antiikajast, kirgedest vallatud inimeste (Orestes ja tema esivanemad) vastandamine oma humaansuses kauniile Iphigeneiale (Orestese õde), väline tegevus viidud miinimumini jne. Ent kuigi Goethel on siin kunstimeisterlikkuse seisukohalt suuri saavutusi, hakkas ta peagi ükskõikselt suhtuma oma «kreeka draamasse».

Agamemnon pidi oma tütre Iphigeneia enne Trooja sõda jumalatele ohverdama, kuid jumalanna Artemis päästis neiu ja viis ta Taurisesse. Palju aastaid elas Iphigeneia barbarite seas, igatses kodumaa järele, ei teadnud midagi isast ega Trooja langemisest. Humaanse kreeklasena, Artemise preestrinnana avaldas ta barbaritele head mõju ning suutis kaotada inimohverdamise. Kuid siis saabub Taurisesse Iphigeneia vend Orestes. Apolloni oraakel oli käskinud tal minna Taurisesse ja tuua sealt õde. Orestes mõtles, et tal kästakse tuua Apolloni õde, s. t. Artemise kuju; ta ei teadnud, et Taurises on tema lihane õde Iphigeneia. Vastutasuks Artemise kuju röövimise eest pidi ematapja Orestes vabanema kättemaksujumalannade erinnüste tagakiusamisest. Taurislased võtavad Orestese ning tema truu sõbra Pyladese kinni, ja nii kohtavad nad Iphigeneiat. Vend ja õde tunnevad teineteise ära. Iphigeneial tekib lootus kodumaale pääseda. Kuningas Thoas on talle seda lubanud, kui selleks juhus avaneb. Thoas ei tea, et võõramaalane on Iphigeneia vend, ja palub preestrinnat endale naiseks. Teda vihastab keeldumine, sellepärast käsib ta taastada vana

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 4, lk. 232—233.

kombe, mille järgi Taurisesse sattunud välismaalased jumalaile ohverdati. Orestes ja Pylades oleksid esimesed, kes satuksid Artemise preestrinna, s. t. Iphigeneia noa alla. Näib, et tantaliidide suguvõsas toimub veel üks verine kuritöö. Sellises väljapääsmatus olukorras nõustub Iphigeneia põgenema ja Artemise kuju röövimisele kaasa aitama.

Draama kulminatsiooniks on Iphigeneia ja Thoase kohtumine mere ääres. Thoas on märganud, et miski on korrast ära, ja nõuab seletust. Nüüd sooritab Iphigeneia humaansuse kangelasteo. Ta austab Thoast, ühtlasi saab aga aru, et põgenemine ning kuju varastamine tõmbaksid kriipsu peale kogu ta tegevusele humaansete tavade levitamisel Taurises. Venna, tema sõbra ja enese eluga riskides avab ta Thoasele kogu tõe, tuletades talle ühtlasi meelde tema lubadust. Õiglus ja humaansus võidavad. Hiljutine barbar Thoas laseb teda hüljanud Iphigeneial ühes lähedastega rahus ära minna.

«Torquato Tasso». Draamas «Torquato Tasso» (1789) ei avaldu humanism nii abstraktselt kui «Iphigeneias». Kuigi tegevus toimub renessansiaegses Itaalias, puudutatakse siin ka XVIII sajandi Saksamaa päevaprobleeme: poeedi olukorda valitseja õukonnas. Goethe ise on öelnud, et Tassos on ta ühendanud selle, mida teadis itaalia luuletajast, sellega, mida teadis iseendast.* Väga selgesti on selles draamas näha weimari klassitsismile omased tendentsid: konkreetsete ning individuaalsete joonte vähenemine, üksikjuhtumi asendamine õilistava tüpiseerimisega, igapäevase asendamine üllaga. Ferrara õukonnas on raske ära tunda Tassoaegset Ferrarat või Goethe-aegset Weimarit, kuigi autor peab mõlemat silmas. Selle asemel näeme tegelikult humanistlikku utoopiat, valgustatud humanistide ning metseenide õukonda, kes muretsevad geniaalse poeedi Tasso pärast (viimane on lõpetanud poeemi «Vabastatud Jeruusalemm»). Ferrara utoopia on loodud pigem õpetuseks ja etteheiteks kui tänutäheks Weimarile.

Goethe näitab ilmekalt, kui petlik on poeedi lootus õukonnaga koos töötada. Torquato Tassot ümbritseb küll utoopiline miljöö, kuid ta konflikt õukonnaga on reaalne ja tüüpiline. Draama kõneleb iga luuletaja traagilisest olukorrast, kes satub õukonda. Olukord on traagiline isegi siis, kui poeedil õnnestub leida heatahtlikke ning haritud sõpru, sest õuemoraal ja luuletaja elu sisemised seadused on teineteisega vastuolus. Kui palju nad poeeti ka ei kiida, siiski ei pea nad teda enestega täiesti võrdseks. Kui aktiivse emotsionaalsuse ja rikka hingeeluga poeet rikub kuidagi õueseadusi, kui ta ei suuda oma tundeid vaos hoida, tabab teda kohe karistus, võib-olla küll mitte eriti range, kuid siiski niisugune, mis haavab sügavalt tundlikku inimest.

* Vt. И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Москва—Ленинград 1934, lk. 710.

Kui õukondlane Antonio pärast õnnestunud diplomaatilist reisi Ferrarasse tagasi tuleb, on ta solvunud, et tema äraolekul on hertsog Alfonso krooninud poeet Tasso loorberipärjaga: mis kasu toob riigile luuletaja? Antonio kadestab Tassot, haavab poeedi parimaid tundeid, provotseerib teda mõtlematule teole (Tasso haarab mõõga). Hertsog, kes soosib nii Tassot kui ka Antoniot, paneb poeedi kodusesse aresti. Kokkupõrke põhjustas aga Antonio, mitte Tasso. Luuletaja armastab juba ammugi hertsogi õde printsess Eleonoret, kuid viimane, ehkki nõus poeedi armastusega ja ei keela ka vastuarmastust, ei luba siiski tekkida mõtetki, et ta võiks astuda lähedastesse suhetesse inimesega, kellel on madalam positsioon. Kui viimasel kohtumisel Tasso «ei suuda taltsutada oma kirge» ja haarab printsessi embusse, lõpeb see poeedi eemaletõukamisega ja teistest eraldumisega. Katastroof on täielik. Luuletajale jäid ainult looduse kingitud pisarad.

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.

(Kui inimene piinades tummaks jääb, lubab jumal* mul öelda, kuidas ma kannatan.)

Kuid draamas on peale poeedi kannatuste teema ka teine külg. Kirjanik tunneb Tassole kaasa, kuid ei jumalda teda, nagu tegid seda sageli saksa romantikud. Poeet peab meeles pidama, et ta on ühiskonna liige, kus valitsevad kindlad normid, ja ta ei või elada ainult omaenese seaduste järgi. Liialdatud subjektiivsus ja teised wertherlikud iseloomujooned pole kiiduväärt. Tasso on teatud määral suguluses «tormlejatega», ent oma teosega nõuab autor siiski, et ületataks «tormlejate» subjektivism ning individualism.

Klassitsismi seisukohalt on iseloomulik, et draamades «Iphigeneia Taurises» ja «Torquato Tasso» ei ole selgelt väljajoonistatud negatiivseid tegelasi. Isegi kade Antonio pole jäetud õilsate tunneteta. «Torquato Tassos» on tegevust veel vähem kui «Iphigeneias», kogu tähelepanu on koondunud küllaltki peenekoelise hinge keerdkäikudele. Goethe klassitsistlikele draamadele ilmselt ei sobi «Götz von Berlichingeni» lai tagapõhi, see oleks ainult takistanud kontsentreerumist keerukatele psüühilistele nähtustele. Suurema keskendumise huvides järgib Goethe isegi kuulsat kolme ühtsuse seadust. Autor kannab suurt hoolt kaunikõlalise keele ning värsi eest.

«Egmont». 1789. a. sügisel lõpetas Goethe Roomas oma ajaloolise draama «Egmont»**. Ta oli alustanud seda juba 13 aastat tagasi Frankfurdis, olles tihedalt seotud «tormi ja tungiga». Töö teose kallal kulges Weimaris katkendlikult; Goethe lõpetas draama

* Jumala all on mõeldud muusat. *Tõlkija.*
** Eesti keeles ilmunud Anna Haava tõlkes (1924). *Tõlkija.*

ajal, mil ta hakkas kriitiliselt suhtuma oma eelnevasse loomingusse ja kalduma klassitsismi. «Egmonti» lõpetamine langeb ajale, mil Goethel valmis kaks demonstratiivselt klassitsistlikku tööd, «Iphigeneia Taurises» ja «Torquato Tasso».

«Egmont» on kirjaniku teine ja viimane katse Shakespeare'i kroonikate vaimus: suur teema rahva saatusest, lai taust, pildid rahva elust, aja- ja kohaühtsuse puudumine, tegelaste rohkus. Enamiku «tormi ja tungi» draamade eeskujul on «Egmont» kirjutatud proosas. Uued esteetilised vaated avaldasid mõju «Egmontilegi», kuid see teos näitab siiski, et ka «Iphigeneia» ning «Torquato Tasso» kirjutamise ajal huvitasid poeeti tähtsad sotsiaalsed ja ajaloolised probleemid.

«Egmont» on nagu «Götz von Berlichingengi» draama kogu rahva saatusest. Jutt on siin Madalmaade XVI ja XVII sajandi kodanlikust revolutsioonist, millele autor varjamatult kaasa tundis. Suure poolehoiuga kõneleb ta vabadustarmastavast, töökast, elurõõmsast rahvast, rõhutab oma seisukohta, et rahval on õigus rahulikule ning vabale tööle, iseseisvale arengule ajaloos, rahvuslikule eripärale ja sõltumatusele. See on draama põhiidee. Madalmaalaste elurõõm ning vabadusearmastus on teravas kontrastis hispaanlastest orjastajate karmi usufanatismiga, sünge endassesuletusega, umbusuga ja inimvihkamisega. Selliselt on iseloomustatud nii hertsog Albat, kes tuli Brüsselisse karistusvägede eesotsas, kui ka tema sõjaväe viimast sõdurit; kõigis neis joontes kajastub Hispaania monarhia despootlik kord Philipp II valitsemisajal.

Ajalooandmetega võrreldes on autor peategelase krahv Egmontiga väga vabalt ümber käinud. Egmont on noor, elurõõmus, vabadustihkav, vapper, muretu, usaldav. Kõik see lähendab teda rahvale, kes näeb temas tüüpilist madalmaalast. Egmont on hispaanlaste ikke all ägava rahva lemmik ning lootus. Krahv vihkab rõhumist ja tõepoolest kaitseb rahvast kuulsas vaidluses Albaga (V vaatus) või, täpsemini, püüab kaitsta; poliitikuna ei ole Egmont oma ülesannete kõrgusel.

Tema vabadusearmastus on küllaltki abstraktne. See avaldub peamiselt püüdes võidelda oma sisemaailma eest. Ta ei taha hirmu tunda, keeldub uskumast Oranje printsi, kui see ütleb, et despootia ei peatu mitte millegi ees, ei soovi Brüsselist ära sõita, elab niisama muretult nagu ennegi. Ta püüab vabaneda rahutustundest kohtumistel armsa Klärcheniga, selle lihtrahva hulgast pärit tüdrukuga, kes teda liigutava siirusega armastab. Nimelt muretus saabki krahvi hukkumise põhjuseks.

Hoolimata sellest, et Goethe ei kujutanud poliitikategelast, kes oleks suutnud revolutsioonilist rahvaliikumist juhtida, ei jää siiski mingit kahtlust autori poolehoius Madalmaade revolutsioonile. Goethe püüdis näidata, et Egmonti hukkumine tapalaval oli märguandeks suurele ülestõusule, mis lõppes võiduga. «Minu vapper

rahvas!» hüüab Egmont oma hukkamiseelses monoloogis. «Võidujumalanna juhib sind! Nagu meri, mis lõhub su tammid, purusta õelate türannide kindlus! Pühi nad minema ülekohtuga anastatud maalt!»

Seoses sellega tuleb pöörata tähelepanu rahvale draamas. Ükski neist Brüsseli elanikest — Brackenburg, Jetter, Soest, Puusepp, Seebikeetja — pole kaugeltki kangelane. Goethe siiski diferentseerib neid. Brackenburg unistas kord Brutuse kangelasteost, rätsep Jetter tunneb kaasa pildirüüstajate liikumisele, kuna aga Puusepp ja Seebikeetja kardavad kõige rohkem lihtrahva väljaastumist, mis võiks nende varandust ohustada. Nendest tublisti kõrgemal on kirjutaja Vansen, julge ja kaugelenägelik poliitiline agitaator, keda ebaõnnestumised ummikusse ei aja. Vansen ja Klärchen on nagu sillaks tulevikku, nad ennustavad lõplikku võitu. Brackenburgid ja Jetterid võivad tulevikus kangelasteks saada. Peategelase kuju jääb küll mitmeti problemaatiliseks, kuid see-eest on põhjalikult ja täpselt kirjeldatud ning ühtlasi hukka mõistetud nende strateegiat ja taktikat, kes rõhuvad rahvast. See külg draamas on realistliku kunsti oluline saavutus.

Eriti õnnestus autoril Klärcheni kuju. Kunstimeisterlikkuse seisukohalt on see vaevalt nõrgem kui Margareta «Faustis». Erinevalt Gretchenist ütleb Egmonti armastatu julgesti lahti patriarhaalsest perekonnaringist, ta on valmis Egmontiga kõikjale kaasa minema, kas või lahingusse (Klärcheni laul). Pärast Egmonti vangistamist õhutab ta Brüsseli kodanikke ülestõusule.

Veendunud, et Egmontit päästa pole võimalik, võtab ta mürki. Hukkamise eelõhtul näeb Egmont unes vabaduse kaitsevaimu Klärcheni kujus. Autori suur poolehoid rahvale, kes oli astunud võitlusse välismaiste rõhujatega, tõmbas endale tõelise demokraadi Beethoveni tähelepanu. Aastatel 1809—1810 kirjutas ta «Egmontile» muusika.

Goethe pärast Weimarisse naasmist. Itaaliast naasnud Goethe ei lootnud enam endise optimismiga progressiivseid sotsiaalseid ümberkorraldusi. Ta tundis ennast Weimaris võõrana. Igavese Linna järel tundus talle kõik Weimaris igapäevane, hall, naeruväärselt väiklane. «Iphigeneiat» ja «Torquato Tassot» ei mõistetud Weimari õukonnas, isegi «Fausti» esimest väljaannet («Faust. Fragment», 1790) ootas võrdlemisi külm vastuvõtt. Kirjaniku tegelemist loodusteadusega pidasid kõik (välja arvatud Herder ja Knebel) poeedi kahetsusväärseks veidruseks ja asjatuks jõukulutuseks.

Goethe säilitas küll oma ministripositsiooni, kuid loobus otsustavalt hertsogkonna juhtivatest kohtadest. Ametialases tegevuses piirdus ta nende asutustega, mis olid seotud kunsti ning teadusega. Perioodil 1791—1817 juhtis ta pärast tulekahju uuesti ülesehitatud õueteatrit (teisi Weimaris ei olnud). Goethe töötas palju näitlejatega, püüdis luua harmoonilist ansamblit, kes oleks suutnud mängida kõrge stiili näidendeid, õpetas näitlejaid luuletusi lugema, kordas nendega osi jne.

Christiane Vulpius. Goethe suhted Weimari valitseva kildkonnaga ei katkenud, kuid jahenesid. Herder ja teised märkasid poeedi ning õpetlase endassetõmbumist ja kasvavat ükskõiksust kohalike asjade suhtes. Goethe võõrdumisele kõrgemast seltskonnast aitas kaasa see, et kirjanik oli asunud oma perekonnaelu korraldama. Kuu aega pärast Itaaliast naasmist kohtas Goethe 23-aastast Christiane Vulpiust, kellest peagi sai poeedi lähedane inimene. Christiane oli luuletajale niihästi majaperenaine ja poja Augusti (1789—1830) ema kui ka tõeline sõber. «Ma abiellusin ilma tseremooniata,» ütles Goethe. Alles 1806. a. laulatati nad kirikus, ja «neiu Vulpius», nagu Weimari daamid poeedi naist põlglikult nimetasid, sai «salanõunik Goethe prouaks».

Suurmaailma ei šokeerinud mitte niivõrd see, et Goethe ignoreeris kiriku õnnistust (sellised juhud ei olnud Weimaris haruldased), kuivõrd tõsiasi, et kirjanik ei varjanud oma suhteid Christianega ja valis endale elukaaslaseks lihtsa tüdruku. Christiane oli väikese kantseleiametniku tütar. Lapsest saadik oli ta harjunud puudusega, ei saanud peaaegu mingisugust haridust ja töötas pärast isa surma kunstlillede töökojas.* Weimari õuedaamid kohtlesid teda kõrgilt ja levitasid tema kohta teotavaid kuulujutte. Eriti halastamatuks osutus Goethe endine armastatu Charlotte von Stein. Ainult Herderi perekond ja Knebel olid Christiane vastu tähelepanelikud ja austasid teda.

«Rooma eleegiad» («Römische Elegien»)**. Kuulsas luuletsüklis «Rooma eleegiad», mis on kirjutatud pärast Itaaliast naasmist (1788—1793), kajastub omapärases vormis poeedi romaan tulevase naisega. Christiane on siin noor lihtne roomlanna, kes hakkas rändurit armastama. Tsüklit nimetatakse «Eleegiateks», sest luuletustes kasutatakse antiikeleegia kaksikvärssi (heksameeter vaheldub pentameetriga) ja samuti sellepärast, et poeet nukrustab, meenutades möödunud õnnelikke päevi Roomas. Sellele viitab ka moto:

Wie wir einst so glücklich waren!
Müssen's jetzt durch euch erfahren.

(Kui õnnelikud siis me olime! Nüüd saame seda teie (=eleegiate) kaudu teada.)

«Rooma eleegiad» on hümnid maise armastuse ülistuseks. Julgelt toob autor esile anktiikajale ning renessansile iseloomulikud

---

* Cristiane vanem vend Christian August Vulpius oli teisejärguline literaat, kelle jutustus õilsast röövlist «Rinaldo Rinaldini» (1798) saavutas sensatsioonilise menu.

** «Rooma eleegiaid» on eesti keelde tõlkinud A. Oras («Looming», 1932) ja A. Sang (1968). *Tõlkija.*

tugevad tunded, kuid õilistab neid, ühendades üllaste ideedega: poeet saab vaimustavaid elamusi Igavesest Linnast, tunneb rõõmu Itaalia ilusast loodusest ja oma luulest. Kõik see esineb siin ühtse tervikuna. Goethe heidab otsustavalt kõrvale religioosse askeetismi doktriini, ta arvab, et terved normaalsed tunded teevad inimese paremaks, mitte aga vastupidi. Sellist «paganlikku» humanismi, milles oli midagi ühist valgustuskirjanduse ateismiga, ei suutnud Goethele andestada nn. lojaalsed inimesed.

Aasta pärast Goethe tagasitulekut Itaaliast puhkes Pariisis revolutsioon. Kuigi Goethe oli seda teatud määral ette näinud (vt. «Nõiaköögi» stseeni «Faustis», 1788), oli tal siiski raske orienteeruda selles, mis toimus Prantsusmaal.

Goethe Prantsuse revolutsiooni aastail. Sündmused Prantsusmaal avaldasid Goethele algusest peale tugevat muljet. Sellest kõnelevad mõned read poeemist «Hermann ja Dorothea» (1797, peatüki «Klio» algus). Ent Goethe keeldus Prantsusmaa kohta oma arvamust avaldamast. Ta vältis kiiruga tehtud otsuseid. Pealegi piirasid teda Weimari ministri positsioon ning kauaaegne sõprus kohaliku valitsejaga. Kuid üksikud kirjad tollest ajast tõendavad, et Goethe mõtles kogu aeg Prantsusmaal toimuvast.

1790. a. veebruari keskel kirjutas Goethe hertsog Karl Augustile: «Nüüd taotakse rauda ja, kui ei tule sõda, saab Euroopa lähemas tulevikus kas või lühikeseks ajaks uue ilme.» Seega tuli Goethe juba 1790. a. algul mõttele, et Prantsuse revolutsioonil, kui teda maha ei suruta, on kaugeleulatuvad tagajärjed.

1792. a. sügisel viibis Goethe revolutsioonilisel Prantsusmaal. Karl August võttis osa Austria-Preisi interventsioonist Pariisi vastu ühe Preisi ratsaväerügemendi juhina ja kutsus ka kirjaniku lahingutandrile. Luuletaja nägi, kuidas Prantsuse patrioodid lõid tagasi uhkeldavate interventide rünnakú, ja see jättis talle sügava mulje. Lahinguväljal Valmy all 20.—21. sept. jõudis ta kindlale veendumusele, et Prantsuse revolutsioon on võitmatu ja järelikult saab Euroopa kindlasti «uue ilme». Ohvitseridele, kes tahtsid teada tema arvamust interventide ootamatu kaotuse kohta, vastas ta: «Siit ja tänasest päevast peale algas uus ajajärk maailma ajaloos, te võite nüüd öelda, et olite tema sündimise juures.»

Sellest ajast peale oli Goethe kindlalt veendunud, et Prantsuse revolutsioon alustas ühiskonna põhjalikku ümberehitamist, mis tulevikus saab toimuma kogu Euroopas. Maailm on liikuma hakanud, vana variseb kokku, selle asemele tuleb uus. «Väga huvitav on vaadata,» kirjutas Goethe Schillerile Zürichist 25. okt. 1797, «kuidas näevad välja t a r d u n u d elul ja a l a l h o i d l i k e l printsiipidel rajanevad konstitutsioonid niisugusel ajal, mil kõik l i i g u b ja püüab muutuda.» (Goethe sõrendus — *B. G.*)

Goethe mõistab, et tema silme all toimub ülemaailmse tähtsusega murrang. Tema arvates on see protsess progressiivne, soovitav ja pealegi vältimatu. Mitte mingi jõud, mitte mingisugune

vastutegevus ei suuda teda peatada. Esimest korda avaldub see liikumine selgesti Prantsuse revolutsioonis.

Ent kirjaniku kontseptsioonil on ka teine külg. Saksamaa mahajäämusest tingitud vastuolud maailmavaates — ta on «kord kolossaalselt suur, kord tilluke; kord isemeelne, pilklik ja maailma põlgav geenius, kord ettevaatlik, kõigega rahulolev, piiratud filister»* — avaldusid eriti selgesti Goethe suhtumises Prantsuse revolutsioonisse.

Prantsuse revolutsioonis näeb ta küll jõudu, mis purustab vana feodaalühiskonna, ent nii nagu paljud teised progressiivsedki, mitte ainult konservatiivsed mõtlejad Saksamaal, ei arva ta, et Saksamaa või teised Euroopa riigid peaksid Prantsuse revolutsionääride eeskuju järgima. Prantsuse revolutsioon näitas kaasaegse Euroopa arengusuunda. Kuid sama eesmärki võib saavutada rahulikul teel, läbimõeldud reformidega. Goethe eitav suhtumine tegelikkuse muutmise revolutsioonilistesse meetoditesse süvenes veelgi jakobiinide diktatuuri ajal. Olukorra muutusest johtusid suure kirjaniku paljud konservatiivsed arusaamad. Ent vana korra taastamist ei ole Goethe kunagi nõudnud.

Goethe oli veendunud, et saksa rahvas pole revolutsiooniliseks tegevuseks üldse ette valmistatud ja ülestõusule õhutamine võib viia ainult mõttetu verevalamiseni. Seda mõtet jagas enamik eesrindlikke inimesi Saksamaal, ent see ei vabanda suure kirjaniku nii konservatiivset teost nagu ühevaatuseline komöödia **«Tsiviilkindral»** (1793) — küündimatu karikatuur külapolitikaanidest, kes matkivad prantslasi ainult selleks, et ennast täis õgida (Schnapsi kuju).

Nõrk on ka draama **«Mässajad»** (samuti 1793). Siingi avaldub Goethe hirm revolutsiooni ees, kuid küsimust arutatakse palju tõsisemalt. Oma mõisaproua vastu välja astunud talupojad langevad mõisa administratsiooni omavoli ohvriks. Nende rahulolematusel on tõsine põhjus. Krahvinna suu läbi paljastab Goethe aristokraate.

«Hermann ja Dorothea» («Hermann und Dorothea», 1797)**. Kunstimeisterlikkuse poolest on «Mässajatest» võrreldamatult kõrgemal poeem «Hermann ja Dorothea». Goethe tegi siin katset rikastada oma kodumaa kirjandust antiikaja vaimus loodud idülliga, milles aga teema oli võetud kaasaja kodanluse elust. Antiigile vihjavad heksameeter ja poeemi jagamine üheksaks lauluks, mis kannavad kreeka mütoloogia muusade nimesid. Kirjeldavad, liigutavad ja humoristlikud passused vahelduvad selles meisterlikus, rahulikult kulgevas jutustuses, milles kõneldakse Hermanni ning tema isa, võõrastemaja «Kuldlõvi» omaniku konf-

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 4, lk. 233.

** «Hermann ja Dorothea» ilmus eesti keeles 1880. a. A. Kurrikoffi tõlkes pealkirja all «Härmann ja Doora. Luulenud Göthe». *Tõlkija.*

liktist. Hermann ei taha naida rikka naabri tütart, ta eelistab Dorothead, sõjapõgenikku Reini prantslaste poolt okupeeritud teiselt kaldalt (Baseli rahuleping 1795). Kodus on oodata tormi puhkemist, ent siis leitakse mõistlik väljapääs. Dorothea tuleb Hermanni majja teenijaks, näitab ennast parimast küljest, isa annab pojale järele ja nõustub abieluga. Kontrastseks taustaks tormile teeklaasis on Prantsuse revolutsioon, «rahumeelsed» saksa pürjelid on õnnelikud, et niisugused tormid on nende maal «võimatud». Lõppkokkuvõttes jõuab Goethe poeemis järeldusele, et sakslastele on rahu ning väikekodanlik mugavus hinnalisemad kui revolutsioonitormid.

Väärib märkimist, et juba mõned kuud pärast «Hermanni ja Dorothea» ilmumist, 3. jaanuaril 1798, kirjutab Goethe Schillerile, et ta ei jaga vaimustust, mille see teos Saksamaal esile kutsus. ««Hermann ja Dorothea»,» kirjutab Goethe, «on järeleandmine sakslaste hulgas valitsevale meeleolule.»

«Reinuvader Rebane» («Reineke Fuchs», 1793). Mõned aastad varem on kirjutatud suur poeem heksameetris «Reinuvader Rebane». See on muistse loomaeepose vaba ümbertöötlus.

Rebase seikluste lugu on humoristlik teos, kuid ühtlasi halastamatu satiir läbini pehkinud feodaalriigi pihta. Seda valitseb õilis, kuid piiratud mõistusega lõvi Nobel, kellele annavad nõu vasallid — hunt, karu ja «tark» kaplan (oinas). Riigis valitsevad vägivald ja omavoli, «väikesed inimesed» (jänesed ning kanad) on täiesti kaitsetud. Rebase võit hundi ja karu üle, s. t. kavaluse võit füüsilise jõu üle kajastab peamisi nihkeid ühiskonnas. On ilmne, et tulevik kuulub rebasele ning tema kaaslastele. Selle rõõmutu pildi tähtsaimaid elemente on satiir kiriku ja selle teenrite pihta. Ja kui Nobeli asemele tuleb Reinuvader, ei näe autor ka selles midagi lohutavat.

90-ndad aastad. 90-ndate aastate keskel ja lõpul elas Goethe üle loomingulise tõusu perioodi. Kirjanik oli veendunud, et Prantsusmaa sündmused tähistavad kogu Euroopa astumist uude ajastusse ja hindas seda positiivselt. Tolleks ajaks oli Goethel juba välja kujunenud Itaalia-reisilt pärit humanistlik kontseptsioon. Antiikaja ning renessansi kunstis leidis ta Winckelmanni järgides vaba, igakülgselt arenenud, harmoonilise inimese, kes oli aga feodaalajal kaduma läinud. Tähtsat osa mängisid ka Herderi uued teosed «Mõtteid inimkonna ajaloofilosoofia kohta» (1784—1791) ja «Kirjad humaansuse edendamiseks» (1793—1797). Herder käsitles siin arengu tõusva liini kontseptsiooni nii looduses kui inimkonnas. Inimene on looduse arengu suurim saavutus. Ajalugu areneb järjest täielikuma humaansuse poole. Ent see protsess ei toimu sirgjooneliselt, vaid konfliktide kaudu. Goethele oli see kontseptsioon lähedane. Enne Itaalia-reisi arutas ta huvitatult Herderiga «Inimkonna ajaloofilosoofia» plaani.

Kolmandaks suureks stiimuliks Goethel oli tutvumine Schilleriga. 1794. a. pärast seda, kui ta pikas vestluses oli veendunud, et «Röövlite» autor on täiesti loobunud oma «tormi ja tungi» mässumeeleoludest, sai Schiller talle lähedaseks.

Oma ühiskonnas ei näe Goethe jõudu, mis suudaks ära koristada «iganenud institutsioonide kõdunevat laipa».* Pealegi kohutas teda nagu paljusid teisigi jakobiinide terror, mille ajaloolist paratamatust ta ei mõistnud. Nüüd seab Goethe oma kodumaa kirjandusele ülesandeks valmistada sakslaste teadvust ette aeglasele üleminekule maailmaajaloo uude epohhi. Tulevikku kujutab ta endale ette väga üldistes joontes. Peamine erinevus kaasaja tegelikkusest on see, et uues ajastus pole kohta parasiitlikul eluviisil. Järelikult vastab see seisukoht valgustuse põhitendentsidele ja Prantsuse kodanliku revolutsiooni eesmärkidele. Uus ajajärk peab aitama sakslased üle killustatusest, «partikularismist», mida Goethe peab kaasaja suureks paheks, ja liitma nad rahvuseks. Selle aluseks oleks kõigi osavõtt kasulikust tootlikust tööst. Oma kontseptsioonis peab Goethe silmas nii kodanlaste teadvuse muutmist — nad peavad lahti saama orienteerumisest kitsalt isiklikele huvidele — kui ka muidugi valitseva kihi ümberkasvatamist. Kuid üleminekul tulevikuühiskonda välistab Goethe revolutsiooniprintsiibi, välistab mõtte vana ühiskonna purustamisest, ta asendab revolutsiooni utoopiaga ja kutsub üles otsekohe asuda ette valmistama tulevikuajastu rahumeelseid tööinimesi.

Goethe ja Schilleri loominguline koostöö. Goethe ja Schilleri lähenemine 1794. a. kasvas üle loominguliseks koostööks, mis kestis Schilleri surmani 1805. a. Kuigi kirjanikud ei leidnud ühist keelt paljudes filosoofilistes ning esteetilistes küsimustes, olid nende koostöö aluseks siiski sarnased vaated kirjanduse kasvatuslikule tähtsusele ja hoolitsus kirjanduse edasise arengu eest Saksamaal. Mure kirjanduse saatuse pärast avaldub kõige selgemini Goethe artiklis «S a n k ü l o t i d k i r j a n d u s e s» («Literarischer Sansculottismus», 1795). Goethe püstitab siin küsimuse: «Millal ja kus kujuneb välja klassikaline autor?» Ja vastab ise: «Siis kui ta tabab oma rahva ajaloos suuri sündmusi . . ., kui ta ei jäta tähele panemata kaasmaalaste ülevaid mõtteid, sügavaid tundeid, tahtejõulist ning järjekindlat tegevust, kui ta ise, kantud rahvuslikust vaimust, on tänu sünnipärasele geniaalsusele võimeline kaasa tundma minevikule ja kaasajale, kui ta leiab oma rahva olevat kõrgel kultuuritasemel, nii et tema enese harimine talle mingisugust raskust ei valmista.»

Need on murelikud read — Saksamaal ei olnud selliseid soodsaid tingimusi; kuid Goethe nõuab, et suhtutaks austusega sellesse, mida «siiski õnnestus teha». Ta püüab alustatut edasi viia, oma rahvast kasvatada, temale suuri mõtteid ning sügavaid tundeid anda, valgustusele ja võitudele kultuurielus kaasa aidata.

* Vt. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 2, lk. 562.

Umbes samad ülesanded olid Schilleri kuukirjal «Horen», mis ilmus alates 1794. a. Goethe oli toimetuse liige.

Prantsusmaa sündmustest kohutatud Saksa riikide valitsejad tugevdasid tollal tsensuuri ning politsei järelevalvet trükiasjanduses. Üksteise järel suletakse opositsioonilised ajakirjad või sunnitakse kapituleeruma võimude ees, kuna reaktsionääride perioodikat ilmub nagu seeni pärast vihma. Sellises olukorras loobus Schiller pikkade kõhkluste järel kirjastaja Cotta ettepanekust hakata välja andma poliitilist ajakirja, otsustades ilma poliitikata ja kiriku ning valitsuse kriitikata ajakirja «Horen» kasuks. Schiller püüdis ajakirja kaastöölisteks värvata kõige väljapaistvamaid kirjanikke ja valgustajaid ning teadlasi, et poliitikast loobumise hinnaga aidata arendada kodumaa kirjandust ning teadust. Ent selgus, et Schilleri arvestuses oli viga. 90-ndate aastate kuumakskõetud oludes võis «ilma poliitikata» välja anda ainult väikekodanluse maitset arvestavaid ajakirju. Kõrge kultuuriga ja lugeja suhtes nõudlikul ajakirjal ei olnud menu. Aastal 1796 katkestati ajakirja väljaandmine tellijate vähesuse tõttu.

Varsti pärast seda avaldasid Goethe ja Schiller koos mitusada poleemilist epigrammi, mis ilmusid Schilleri toimetatud «Muusade almanahhis aastaks 1797» («Musenalmanach für das Jahr 1797»).* Epigrammid on kirjutatud antiikses eleegiažanris (heksameetri ja pentameetri kaksikvärss). Enamikul juhtudel võib autoreid eraldada ainult aimamisi. Poleemika piirid on selgesti näidatud esimestes distihhonides. Epigrammid sõidavad postitõllas Leipzigi aastalaadale. Tolliametnikud vaatavad läbi nende pakid:

Avage kotid ja pakid! Kas konterbant peidetud kohvri?
Kiriku vastu ehk kaup? Prantsuse meelsus teil peas?

Poleemika on suunatud «Hooride» vaenlaste, halbade ajakirjade ning kriitikute vastu, kõige vastu, mis takistab suure saksa kirjanduse arengut, keskpäraste kirjanike ja väärteadlaste vastu. Mõningate hinnangute õigsuse üle võib muidugi vaielda. Leidub üksikuid ebaõigeid arvamusi, näiteks epigrammid Newtoni valgusteooria kohta. Kuid üldiselt mängisid «Kseeniad» väga positiivset osa. Nad kutsusid esile terve epigrammirünnaku mõlema autori vastu, nn. kseeniate lahingu. See oli suursündmus Saksamaa kirjanduselus.

Goethe otsustas, et nüüdsest peale tuleb taotleda püstitatud eesmärkide saavutamist poeesiaga, mitte poleemikaga. Vastavalt sellele ilmus «Muusade almanahhis aastaks 1798» seeria Goethe ning Schilleri ballaade. Ka see oli koostöö vili; lepiti kokku ballaadižanri ühiste printsiipide suhtes ja arutati iga luuletus koos

* Need epigrammid on tuntud nimetuse all «Kseeniad» («Xenien»). *Tõlkija.*

läbi. Peale Schilleri ballaadide ilmusid almanahhis Goethe «Korintose mõrsja», «Jumal ja bajadeer», «Varakaevaja», «Nõiduse õpilane».

Ballaadid. Goethe klassikalise perioodi ballaadid erinevad tunduvalt tema varasematest selle žanri luuletustest. Lüüriline printsiip taandub seotud ning üksikasjalise jutustuse ees. Meeleolu loomise asemel on kujude ja keele äärmine konkreetsus, «objektiivne stiil», nagu ütleb autor ise. Esimeses kahes ballaadis väljendab see komplitseeritud ratsionaalset ideed.

«Korintose mõrsjat» («Die Braut von Korinth») hindasid kõrgelt Belinski ja Tšernõševski. Teemaks on siin antiikaegse elurõõmsa paganluse konflikt ristiusu asketismiga. Tegevus toimub ristiusu esimestel sajanditel. Noor ateenlane tuleb Korintosesse, et kohtuda tütarlapsega, kes juba lapsepõlvest saadik on tema naiseks määratud. Noormehe eest varjatakse, et mõrsja ristiusku astunud vanemad olid tütre kloostrisse andnud, kus elurõõmus neiu suri, sest ei talunud sünget vanglarežiimi. Goethe on täielikult paganluse poolel. Hauast tõusnud tütarlapse suu kaudu ütleb autor:

Vanast usust pöörduti kui patust.
Ei nad siin nüüd väsi rääkimast
jumalusest ainsast, nägematust,
ristipoodud õnnistegijast.
Ei siin kirve all
lange ohvritall —
meie jumal ihkab inimest.

(A. Sanga tõlge)

Müstika, ebausu ja soovi vastu pääseda hauatagusesse ellu on sihitud ka ballaad **«Varakaevaja»** («Der Schatzgräber»).

Goethe ja Schilleri kirjavahetus (1794—1805) on nende loomingulise koostöö parim tõendaja. Kirjades Weimarist Jenasse ning Jenast Weimarisse, mida täiendasid vestlused kohtumiste ajal, ja ka pärast Schilleri asumist Weimari (1799) jätkunud kirjavahetuses arutati mõlema kirjaniku teoseid («Wilhelm Meister», «Wallenstein»). Goethe sai Schillerilt olulisi nõuandeid «Fausti» ümbertegemiseks. Koos töötati välja uued seisukohad romaani, tragöödia jne. ülesannete suhtes. Oma kirjavahetuse Schilleriga avaldas Goethe 1829. a. See on tähtsaimaid allikaid tutvumisel Weimari klassitsistliku kirjandusteooriaga.

«Wilhelm Meisteri õpiaastad» («Wilhelm Meisters Lehrjahre», 1795—1796; eesti k. 1958). Goethe 90-ndate aastate peamised teosed on romaan «Wilhelm Meisteri õpiaastad» ja «Fausti» esimene osa (1797—1801, avaldatud 1808). Nüüd, esimestel aastatel pärast sündmusi Prantsusmaal, annab Goethe uue mõtte sellele, mis ta varem oli kirjutanud. Luuletaja säilitab peaaegu täiesti endise teksti, kuid lisab motiive, mis panevad teose teisiti kõlama. «Wilhelm Meisteri õpiaastad» ja «Faust» on mitmeti lähedased,

n.-ö. paralleelsed teosed. Kriitilisel ajastul esilenihkunud küsimusi käsitletakse romaanis nonde päevade argielu ning rahvuslikkuse seisukohalt. «Faustis» aga esitatakse umbes needsamad küsimused laias filosoofilises plaanis, inimkonna saatuse mastaabis.

Romaanis jutustatakse noore kodanlase elust. Wilhelmi rõhub vanematekodu hall igapäev ja lõpuks ta lahkub sellest täissöönud, kuid rõõmutust elust. Goethe kõneleb siin konfliktist, mis oli iseloomulik tolle aja noorsoole. Wilhelmi kõrval näeme tema eakaaslast ning sõpra Wernerit, kes tunneb ennast oma keskkonnas suurepäraselt, tema jaoks on kõrgeim eesmärk omakasu.

Wilhelmi viga pole selles, et ta lahkub maailmast, kus teeb karjääri Werner, vaid selles, et ta mõtleb lohutust leida ilusates illusioonides, teatrilaval, mängides ülevaid osi tõusmaks kas või ajutiselt kodanluse madalast elust kõrgemale. Lapsepõlves avaldas talle sügavat mõju nukuteater, sealt ongi pärit ta huvi kõige vastu, mis seotud teatriga. Tegelikult on see ta elus vaid kaitseventiil, kuigi Wilhelm ise arvas, et teater on tema tõeline kutsumus. Ta armus näitlejanna Mariannesse ja kavatses temaga põgeneda ning ise näitlejaks hakata. Kuid armastus luhtus, ja plaan jäi ellu viimata. Ent kui ta isa ülesandel ringi sõidab ja kohtab rändnäitlejate truppi, ärkab tas jälle tung teatrisse pääseda. Ta jätab äri hooletusse, hakkab näitlejatega läbi käima ja sõidab nendega krahvilossi, kus tutvub esimest korda kõrgema seltskonnaga ja pettub selles. Varsti pärast lossist lahkumist langeb trupp väejooksikutest röövlite kätte, Wilhelm on ohtlikult haavatud. Õigel ajal ilmub ilus amatsoon. Wilhelmile antakse arstiabi. Ent võõras naine sõidab jälle ära, jätmata nime või aadressi. Wilhelm ja tema kaaslased jõuavad linna, kus nad võetakse Serlo truppi. Wilhelm võitleb siin «Hamleti» lavastamise eest ning mängib edukalt peaosa.

Senini (4.—5. raamatuni) areneb romaani tegevus umbes samuti nagu «Alg-Meisteris». Samad on ka tegelased — Wilhelm ja Werner, näitlejad ning näitlejannad (Marianne, Melinade abielupaar, poolmõistatuslikud Mignon ja kandlemängija, Serlo ja Aurelie), lossirahvas (krahv ja krahvinna, paruness, hiilgav ohvitser Jarno, kes juhtis Wilhelmi tähelepanu Shakespeare'ile), ja lõpuks saladuslik amatsoon. Kõik nagu «Teatrimissioonis», kuid samal ajal siiski erinev. Varasemas teoses olid need kohtumised vajalikud suure teatritegelase koolina. Siin aga pole see enam näitlejakool, vaid elukool noorele inimesele, kes on ennast lahti rebinud kasuahnuse ning egoismi miljööst ja teeb läbi illusoorsed otsingud, et tegelikku elu paremini tundma õppides ületada vigu ja jõuda õigele arusaamisele oma kohast ning eesmärkidest.

XVIII sajandi romaani vana traditsioon on peategelase seiklused. Köitev tegevus mängib ka Goethel teatud osa, kuid sel on siin palju õilsam ülesanne. Wilhelmil on tekkinud keerukas olukord mitme naise tõttu — Mignon, kelle ta päästis köietantsijate trupi julma peremehe käest ja kelle südames tärkab armastus esimest korda, Wilhelmi kütkestada püüdev Philine, Aurelie ja lõpuks noormehest mööda vilksatanud amatsoon.

Wilhelm ei leia teatrist seda, mida otsib. Pikkamööda jõuab ta arusaamisele, et teater polegi tema kutsumus. Hästi mängis ta Hamletit, teisi osi halvemini. Tal õnnestuvad ainult need rollid, kust leiab hingesugulust. Tõelist ümberkehastamist ta ei saavuta. Kurvalt tõdeb ta, et teistel näitlejatel, kes mängivad Hamletit, on veel suurem menu kui temal.

Autor viib oma teose tegelase teatrist minema «uute inimeste» juurde. Need on valgustatud aadlikud, humanistid, patrioodid: Lothario ja ta õde Natalie (amatsoon), Jarno, abee, Therese, noor kirurg. Revolutsioonivaimustus on neile võõras, kuid nad on veendunud ühiskonna parandamise vajaduses. Selle nimel on nad valmis loobuma mõnedest seisuslikest privileegidest ja osast nendele kuuluvast maast. Nad on nõus töötama koos ükskõik mis seisusest inimestega, kes ainult mõtlevad niisamuti nagu nemad. Nende arvates on peamine loobuda passiivsusest ja pöörduda praktiliste sotsiaalsete küsimuste ning aktiivse humanismi poole.

Lothario ning tema sõprade programm on arglik ja üldsõnaline. Ent Goethe on mitmel korral rõhutanud, et oleks absurdne joonistada täpset pilti tuleviku ühiskonnakorrast. Autor ei anna retsepti, ta lihtsalt kutsub kõiki progressiivseid inimesi üles ühinema, et järkhaaval ning rahulikul teel üle minna uude, täiuslikumasse ühiskonda. Goethe ei idealiseeri kogu aadlit, vaid «uusi aadlikke», s. t. neid, kes võtsid õppust revolutsioonisündmustest Prantsusmaal. Ei tohi unustada, et Saksamaa oli 90-ndatel aastatel jäänud põhiliselt agraarmaaks, kus oli mahajäänud tööstus ning nõrk kodanlus. Goethe on kindel, et jõukalt kodanluselt ei ole mõtet oodata ohvreid ega erilist patriotismi; see arvamus ilmneb Werneri kujus.

Romaani peategelane Wilhelm, sattunud «aktiivsete» inimeste hulka, leiab lõpuks eesmärgi elus, minetab illusioonid ja astub praktilisse tegevusse, kus pole kohta kodanluse kasuahnusel. Kui teatrisse minek näitas kõige enam hoolitsust oma isiksuse arengu eest, siis nüüd tuleb ta teadvuses esiplaanile maksiim: «Ainult kõik inimesed koos moodustavad inimkonna ja kõik jõud üheskoos maailma.» Väliselt rõhutab Wilhelmi lähenemist «uutele inimestele» asjaolu, et temast saab Natalie (amatsooni) peigmees.

Tuleb tunnistada, et «uute inimeste» teema ja kujud on romaanis hoopis skemaatilisemad kui teatriinimesed. Goethe mitte niivõrd ei tundnud niisuguseid inimesi, kuivõrd tahtis neid leida. Ka soovitatava tegevusprogrammi on autor sõnastanud ebaselgesti.

Goethe XIX sajandi algul. Kirjanik elas 30 viimast eluaastat Euroopat vapustavate sündmuste perioodil. Raske oli orienteeruda

keerukas ning alatasa muutuvas olukorras, mõista toimuvate sündmuste mõtet või vastata küsimusele, kuhu inimkond läheb ja mis teda tulevikus ootab. Goethe ideed rahulikust uude ajastusse üleminekust olid kokku varisenud. Näis, et sõdade laine hävitas lõplikult valgustajate lootused mõistusele ja tõi võidu reaktsioonile.

Goethe suhtus pooldavalt Prantsuse sõjalise administratsiooni reformidesse Saksamaal, sest need kõigutasid feodalismi aluseid. Vastavalt sellele hindas ta kõrgelt Napoleoni. 1808. a. esitleti Goethet Erfurdis Prantsuse imperaatorile ja nende vahel toimus vestlus. Goethe pidas Napoleoni väljapaistvaks isiksuseks, kelles on kehastunud jõulise tahte printsiip. Ent Goethe nägi ka üha suurenevat viletsust, mida tõi Saksa elanikkonnale Prantsuse okupatsioon, ja ta oli siiralt rõõmus, kui ta kodumaa võõramaalaste võimu alt vabastati.

Goethe ideid saksa rahva ja kogu inimkonna tulevikust komplitseerib teadmine, et Saksa vürstid olid vaimselt ning moraalselt pankrotistunud. See tuli ilmsiks nii Austria ja Preisi sõjalistes lüüasaamistes kui ka kroonitud valitsejate ebaväärikas käitumises, nimelt nende alandlikus lipitsemises Napoleoni ees ja omavahelises nägelemises kirikult ning väikemonarhidelt võõrandatud maade pärast (viimaste riigid oli Napoleon ära kaotanud).

Saksa poliitika juhtidelt ei oodanud Goethe enam midagi head. Kirjanik jäi küll edasi Weimari ministriks, kuid oma südames ütles ta end sellest ringkonnast lahti. Samal ajal tunnetab ta, et ei suuda mõjutada sündmuste tormilist arengut. Nagu teisedki suured kirjanikud, kes olid seotud XVIII sajandi valgustusega, teeb ka Goethe läbi nõutuse ja kõhkluste perioodi. Tema olümposlik rahu on ainult kaitsemask. Mitte enam riigimehe praktikas, vaid majanduselu arengus, teaduse, tehnika ning kirjanduse edusammudes otsib Goethe nüüd tõendeid ajalookäigu mõistlikkuse kohta, selle abil püüab kinnitada oma usku saksa rahva ja kogu inimkonna paremasse tulevikku.

Viimastel aastakümnetel on Goethe looming ulatuslik ja mitmekesine. Püsivamaks jooneks tema tolleaegsetes töödes on kord rohkem, kord vähem järjekindel poleemika romantismi reaktsiooniliste tendentsidega. Pärast Herderi (1803) ja Schilleri (1805) surma oli Goethe ainuke suur kirjanik Saksamaal, kes kaitses aktiivselt renessanslik-valgustuslikku arusaamist poeesia ülesannetest ja hindas kõrgelt inimest ning tema mõistust. Kõige täielikumalt väljenduvad need ideed «Faustis».

Goethe initsiatiivil anti 1805. a. Winckelmanni mälestuseks välja kogumik «W i n c k e l m a n n j a t e m a s a j a n d» (Winckelmann und sein Jahrhundert»). Siin esinevad Goethe, Heinrich Meyer, kuulus filoloog Friedrich August Wolf. See kogumik — antiikkultuuri ja selle humanismi apoloogia — on otsene väljakutse ristiusu spiritualismi pooldajatele.

Väärib tähelepanu, et samal ajal kui Goethe seab kokku kogumikku Winckelmanni auks, tõlgib ta «naudinguga» Diderot' dialoogi «Rameau vennapoeg»*, valmistab ette selle esitrükki ja kirjutab väljaandele põhjalikud kommentaarid. On huvitav, et ühel ja samal ajal tegeleb Goethe kahe nii erineva teosega. Winckelmann on «üllas lihtsus ja majesteetlik rahu», «headuse, ilu ning tõe» kolmainsus; mis aga puutub Diderot' dialoogisse, siis siin on äärmiselt peenelt välja maalitud lõhenenud hingega inimene, kes ei näe elus midagi üllast. Rameau'd iseloomustatakse prantsuse ühiskonna moraalilaostuse suure lõuendi taustal revolutsiooni eelõhtul. Winckelmannist mõjutatud kujud ja Diderot' «Rameau vennapoeg» on valgustusliku realismi kaks poolust. Goethele on vastuvõetavad mõlemad, ta vastandab need reaktsioonilisele romantismile ning kaitseb nende abil valgustuse pärandit.

Ei ole kahtlust, et oma hilisemas loomingus sattus Goethe teatud määral romantilise kirjanduse mõju alla. Seda võib märgata «Faustis», «Lääne-Ida diivanis» ja teistes teostes, võib-olla kõige tugevamini kajastus see romaanis «Südamesugulased». Ent Goethe teeb järeleandmisi ainult teisejärgulistes küsimustes, tähtsaimates probleemides jätkab ta poleemikat.

Goethe lükkab otsustavalt tagasi romantismi teoreetikute propageeritud suvalise loomingu, samuti müstika ja dogmaatika kunstis, mis alandavad inimest, kuulutavad ta mängukanniks hauataguste salapäraste jõudude käes ja aitavad idealiseerida keskaega. Salapärase ning tundmatu ülistamises romantikute töödes näeb Goethe mandumise ja haiguse sümptoomi. Sageli kõneleb ta «laatsaretiluulest», vastandab sellele Hellase terve inimlikkuse. 2. apr. 1829 ütles Goethe vestluses Eckermanniga: «Klassikalist nimetaksin ma terveks, romantilist haigeks. Niisugusel juhul on «Nibelungid» niisama klassikaline nagu Homeros, sest mõlemad on ühtemoodi täis tervist ja jõudu.»**

«Südamesugulased» («Die Wahlverwandtschaften», 1809). Romaan «Südamesugulased» kuulub kahtlemata Goethe parimate teoste hulka. Autor kajastab siin tol ajal aktuaalset teemat: õnne puudumist aadliühiskonna perekonnas. Esimesel pilgul näivad parun Eduard ja Charlotte olevat õnnelik abielupaar. Varases nooruses armastasid nad teineteist kuumalt. Kuid nad pidid allistuma vanemate «tarkusele» ja abielluma inimestega, kes olid neist tublisti vanemad ja tublisti rikkamad. Nii, ilma armastuseta ja risti vastu loodusseadustele, sõlmiti suurilma abielusid.

* Kui Katariina II ostis Diderot' raamatukogu, sattus «Rameau vennapoeg» ühes teiste avaldamata käsikirjadega Peterburi. Sellest muretses ärakirja Venemaal teeniv tuntud saksa kirjanik F. M. Klinger ja andis selle Wolzogenile, Wolzogen Schillerile, Schiller Goethele. Prantsuse keeles ilmus «Rameau vennapoeg» tunduvalt hiljem kui Goethe tõlge.

** И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, Москва—Ленинград 1934, lk. 437.

Möödus palju aastaid. Eduard lesestus, Charlotte kaotas mehe. Nad ei olnud enam noored, kuid arvasid, et saavad koos õnnelikuks, ja abiellusid. Nad on rikkad, suure mõisa omanikud. Ent kumbki ei anna endale aru sellest, et «neid lähendab pigem heatahtlik suhtumine kui armastus». Petlik õnn variseb kokku, kui Eduard kutsub enda poole oma sõbra kapteni ja Charlotte oma nõbu, vaeslapse Ottilie. Otsekohe tulevad ilmsiks Charlotte ja kapteni (mõlemad tasakaalukad, tarmukad) ning lihtsüdamliku noore Ottilie ja Eduardi (tunneteinimeste) iseloomude lähedus ning vastastikune meeldumus. Looduse kutse, mida teoses nimetatakse keemiliseks suguluseks, purustab vanad ühendused ja loob uued, abielu instituudiga vastuolus olevad sidemed, mis antud juhul nagu ka paljudel teistelgi juhtumitel toetuvad illusoorsele alusele ja sellepärast varisevad kokku.

Goethe valgustab küll igakülgselt kaasaegse perekonna ebaõnnestumise probleemi, kuid vastupidi romantikutele ei ülista ta subjektiivsust ega tunnete piiramatut vabadust. Charlotte ja kapten saavad oma kiindumusest teadlikult üle. Ottilie on algul täiesti andunud Eduardile, kuid loobub oma õnnest, kui tema süü läbi hukkub Eduardi ja Charlotte väike poeg. Ta lunastab oma süü esialgu üksiklase eluga, hiljem vabasurmaga. Kunagi ei saa temast Eduardi naist.

«Luule ja tõde». Lõpetamata autobiograafia «Minu elust. Luule ja tõde» («Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit») on Goethe tähtsamaid teoseid. Raamatu esimesed kolm osa ilmusid aastatel 1811—1814, neljas postuumselt 1833. a. Autobiograafia kõneleb luuletaja lapsepõlvest ja noorukieast, üliõpilasaastatest Leipzigis ning Strassburgis, esimestest sammudest kirjanduses ja kuulsuse algusest. Jutustus lõpeb ettevalmistustega sõiduks Weimarisse 1775. a. sügisel.

Kui Goethe asus autobiograafiat kirjutama, oli ta maailmakuulus kirjanik; ta oli veendunud, et tema elulugu ja vaimsed otsingud on õpetlikud ning väärtuslikud nii kaasaegseile kui tulevastele põlvedele. Enesest jutustades täitis ta oma kohust.

Tegemist on siin väga kõrgeid eesmärke seadva autobiograafilise teosega, mis heidab valgust suurele kirjanikule ühes tema ajastuga ja käsitleb ta teoseid seaduspärase tervikuna (sealjuures ei vähendata kirjaniku andekuse ega isiku tähtsust). Mõistagi annab raamat hindamatut materjali nendele, kes huvituvad Goethest, tema ajast, 70-ndate aastate esimese poole saksa kirjandusest.

Autor nimetas oma memuaare «Luule ja tõde». Muidugi mitte sellepärast, et «tõele» lisada teadlikult väljamõeldist, «luulet», vaid lihtsalt seetõttu, et ta ei kirjutanud nagu oma elu kroonik, vaid kui kunstnik, kes allutab tõsiasjad ideelisele ning poeetilisele tervikule. Nii ongi autobiograafia kirjutatud arenguromaanina.

Jutustus autori elust katkeb kirjaniku Weimarisse saabumisega. Goethe ei söandanud jätkata, sest Weimari ministrina ei oleks ta võinud avameelselt kirjutada inimestest, kellest paljud olid veel elus. Goethe hilisemale loomingule on iseloomulik, et peale «Luule ja tõe» loob ta veel memuaarteoseid: «Itaalia-reis» («Die Italienische Reise», 1816—1817, 1829), «Sõjakäik Prantsusmaale 1792» («Kampagne in Frankreich 1792», 1822), «Mainzi piiramine» («Belagerung von Mainz», 1822). Ent Weimariga ei ole neist ükski otseselt seotud.

«Lääne-Ida diivan» («West-östlicher Diwan», 1819). Huvi Idamaade vastu oli Goethel tekkinud juba ammu. Noormehena kirjutas ta tragöödiat «Mahomet», hiljem hindas ta kõrgelt india luuletaja Kalidasa draamat «Šakuntala», kirjutas ballaadi «Jumal ja bajadeer» jne. 1814. a. avaldas talle suurt mõju pärsia XIV sajandi luuletaja Hafizi «Diivan» («Luuletuskogu»), mille oli hiljuti saksa keelde tõlkinud Joseph Hammer-Purgstall. Aastatel 1814—1819 lõi Goethe hulga luuletusi, mis koguti teosesse «Lääne-Ida diivan».

Tol ajal suurenes huvi Idamaade vastu. Inglismaal kirjutas Byron poeeme idamaistel teemadel (1812—1816), Thomas Moore'ilt ilmus jutustustekogu «Lalla Rookh» (1817). Prantsusmaal ilmusid 1829. a. Victor Hugo «Idamaised luuletused» («Les Orientales»). Goethe lahendab oriendi teema iseseisvalt ning väga omapäraselt. Tutvunud Hafizi loominguga, uurib ta teiste pärsia poeetide lüürikat (Firdausi, Rumi, Saadi, Nizami), süveneb Saksamaal tol ajal tekkivasse orientalistikasse. «Diivani» 1827. a. väljaandele lisas Goethe põhjalikud kommentaarid.

Innustumine Lähis-Ida poeesiast ei tulene Goethel ainult huvist eksootika vastu, seda ei põhjusta maaliline maastik, kirev riietus, pöörased kired ega ebatavalised kombed. Muidugi ei eita Goethe kõige selle tähtsust, kuid tema jaoks on see teisejärguline. Peamine on Ida ja Lääne poeesia suguluse avastamine. Välise värvirikkuse taga peituvad inimkonna noorust iseloomustavad suured ja kirglikud tunded, rahulik elurõõm, helge ning sundimatu maailmavaade, mis küll tunnustab jumalikku alget, kuid ei võta omaks dogmatismi ega asketismi. Seda kõike leiab Goethe kõigepealt Hafizi luules. Ta peab pärsia poeeti oma kaksikvennaks («Piiritu»). Et Goethe tunnetab Lääne ja Ida poeetiliste kujude humanismi lähedust, kutsub ta oma luulekogus üles Lääne ning Ida lähenemisele kultuuri valdkonnas.

Kogu on jaotatud 12 temaatiliseks tsükliks (raamatuks): «Laulikus raamat», «Hafizi raamat», «Armastuse raamat», «Vaatluste raamat», «Mõttesalmide raamat», «Suleika raamat» jne. Sageli sümboleid ja allegooriat kasutades avaldab Goethe arvamust luulest, loomingust, Ida kultuuri omapärast. Skulptuuri puudumist muhamediusulises Idas korvab lüürilise poeesia õitseng; seda mõtet avaldab autor Eufratti laskunud käe kujul, mis voolib laulu jõeniiskusest («Laul ja raidkuju»). Kuulsas luuletuses «Õ n n i s

igatsus» väljendub alatise otsimise, liikumise, muutumise idee liblikas, kes julgelt viskub küünlaleeki vabanemaks olnust ja sündimaks uuena.

Hävine ja uueks saa!
Kes ei mõista seda,
nagu vööras läbi maa
käib kesk ööd ja häda.

(A. Sanga tõlge)

Luulekogust võib leida ka oma aja sündmuste kajastusi. Näiteks luuletuses «Talv ja Timur» väljendab Goethe rahulolu seoses Napoleoni, tolle kaasaja Timuri lüüasaamise puhul Venemaal; sellega peaks lõppema veriste sõdade ajajärk.

Leise, langsam, Unglücksel'ger!
Wandle, du Tyrann des Unrechts;
Sollen länger noch die Herzen
Sengen, brennen deinen Flammen?

(Tasemini, aeglasemalt, õnnetu, hulgu ringi, sa ülekohtune türann. Kas veel kauem peavad südamed end kõrvetama, põletama sinu leegiga?)

Võitlus reaktsiooniliste tendentsidega avaldub müstika taunimises. Goethe astub välja tõlgendajate vastu, kes omistavad Hafizile müstikat ja nimetavad teda «müstilise keelega poeediks» *(mystische Zunge)*:

Mystisch heissest du ihnen,
Weil sie Närrisches bei dir denken
Und ihren unlautern Wein
in Deinem Namen verschenken.

(Nendele oled sa müstiline, sest nad otsivad sinus veidrust ja kallavad oma räpast veini klaasidesse sinu nimel.)

Luulekogu tipuks võib pidada vana kirjaniku lembelüürikat, mis kõneleb poeedi kiindumusest nooresse Marianne Willemerisse. Seda teemat alustab luuletus «Fenomen», kus võrreldakse hilist armastust vikerkaarega udus. Kuigi udus, aga siiski vikerkaar, taevalik nägemus.

So sollst du, muntrer Greis,
Dich nicht betrüben;
Sind gleich die Haare weiss,
Doch wirst du lieben.

(Niisiis, reibas vanur, ära kurvasta; su juuksed on küll valged, armastama hakkad sa ikka.)

Sama teemat arendatakse lõikudes «Armastuse raamat» ja «Suleika raamat», kus armastajatel on idamaised nimed: Mariannel Suleika ja Goethel Hatem. Mõned nende tsüklite luuletused on kirjutanud Marianne.

Goethe kommentaarid «Märkused ja uurimused «Lääne-Ida diivani» paremaks mõistmiseks» («Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des «West-östlichen Diwans»») on suure uurimistöö tulemus, samal ajal on see ka väljapaistev kirjanduslik teos. Goethe noorem kaasaegne Heinrich Heine kirjutas «Lääne-Ida diivanist»: «...nendesse värssidesse pani Goethe kõige nõiduslikuma elunaudingu, nad on nii kerged, nii õnnestavad, nii sarnased hingusega, nii õhulised, et imestad, et midagi niisugust on üldse saksa keeles mõeldav. Ta kirjeldab ka proosas suurepäraselt idamaade kombeid ning tavasid, araablaste patriarhaalset elu; sealjuures naeratab Goethe kogu aeg rahulikult, ta on lapselikult otsekohene ja vanamehelikult tark. See proosa on läbipaistev nagu roheline meri selgel ning vaiksel päeval..., mõnikord aga on selles nii palju maagilist jõudu ja läbinägelikkust, et sarnaneb taevaga õhtuhämarikus, ja Goethe suured mõtted paistavad seal puhaste ning kuldsetena nagu tähed. Selle raamatu võlu on kirjeldamatu; see on salam, mille Lääs saadab Idale... Ent see salam tähendab, et Läänele on vastikuks läinud külm ning kõhetu spiritualism ja ta himustab osa saada Ida tervest ihulisest maailmast.»*

«Wilhelm Meisteri rännuaastad» («Wilhelm Meisters Wanderjahre», 1809—1829)**. Kui ilmus esimene Meisteri-romaan (1796), tunnistasid Goethe ja tema sõber Schiller, et Wilhelmi kasvatus pole veel lõppenud. Peale selle oli «Õpiaastates» puudutatud kaasaja suuri sotsiaalseid nihkeid, ka see teema nõudis edasiarendamist.

Juba 1799. a. otsustas Goethe kindlasti jätkata Meisteri-lugu, ent tol ajal hõivas teda «Fausti» esimene osa. 1809. a. avaldati alguspeatükid uuest romaanist «Wilhelm Meisteri rännuaastad» ehk «Loobujad» («Die Entsagenden»), 1821. a. esimesed kaks raamatut. Alates 1825. aastast lisab autor uusi peatükke ja teeb kirjutatu osaliselt ümber, see toimub üheaegselt «Fausti» teise osa valmimisega. Praegusel kujul ilmus «Wilhelm Meisteri rännuaastad» 1829. a., seega üle 30 aasta pärast «Õpiaastate» avaldamist.

Teises Meisteri-romaanis võtab autor samuti nagu «Fausti» teises osas vaatluse alla nii peategelase saatuse kui ka inimkonna ajaloo uue ajastu alguse. Kui «Faustis» on mõlemad pooled mõningas tasakaalus, siis ilma titaanliku kangelaseta «Rännuaastates» jääb Wilhelmi kuju tagaplaanile, ülekaalus on uue ajastu valgustamine, hindamine ja kriitika. «Õpiaastate» ilmumisest möödunud 30 aasta jooksul omandas uus ajastu konkreetsemad piirjooned ja ilmnesid ka mõned negatiivsed küljed. Autor püüab nagu näidata võimalusi, kuidas viimastest vabaneda.

---

* Г. Гейне, Романтическая школа. — Мариэтта Шагинян, Гёте, Москва—Ленинград 1950, lk. 60.

** Eesti keeles ilmus L. Kibuvitsa tõlge 1959. a. *Tõlkija.*

Romaani algul lähevad Wilhelm ja noor Felix (Wilhelmi ja Marianne poeg) «Ühingu» ülesandel rändama, et eluga põhjalikult tutvuda. Juba teekonna algul kohtab Wilhelm mägedes oma tuttavat Jarnot. Viimane on hämmastavalt muutunud. Hiilgavast ohvitserist on saanud mäekaevur. Ta nimi on nüüd Montan («mägilane»). Teistkordsel kohtumisel (II raamat, 9. ptk.) selgitab Jarno, et uus tegelikkus kohustab igaühte ühiskonna aktiivseks ning kasulikuks liikmeks hakkama, igaüks peab mingi ameti omandama. Jarno-Montani suust kuuleb Wilhelm õpetussõna, kaasaja eesrindlike inimeste eluparooli: «Mõtelda ja teha, teha ja mõtelda, see on kõige tarkuse summa ... kaalu oma tegu mõttes, mõtet teos.»

Wilhelm ja ta poeg satuvad «onu» mõisa. Episoodil on oluline koht romaanis, sest «onu» on seotud «Ühinguga» ja tema vennapoeg Lenardo juhib ümberasujate liikumist. Samal ajal näitab see episood küllaltki selgesti, et revolutsioonitee pole kirjanikule vastuvõetav. «Onu» on eeskujulik peremees, tema valdused on parimas korras. Ses suhtes erineb ta positiivselt «onust», «kaunishingest», «Õpiaastates», kes oli peen kunstitundja ja andus vanas eas mõtisklustele. «Rännuaastate» «onu» oskab juhtida majapidamist nii, et endale kahju tegemata saab ta anda kogu aeg osa tulu talupoegadele.

On tulnud aeg, et iga kroonitud pea ja feodaalsuurnik peab õppima kasulikku ametit — selle mõtte sisendasid autorile revolutsioonisündmused Prantsusmaal. Tol ajal arvasid paljud niimoodi. Goethe raamatus ei ole juttu mitte üksnes endiste härraste «tööle rakendamisest», vaid ka sellest, et igaühe osavõtt kasulikust tootlikust tööst saab elu põhiseaduseks. Isegi kergemeelne näitleja Philine hakkab juurdelõikajaks, tasakaalutu ning hüsteeriline Lydie õmblejaks. Kõige iseloomulikum on, et Wilhelm, kes alles hiljuti otsis pääsu illusoorses teatrimaailmas, leiab tõelise kutsumuse kirurgina.

Wilhelmil tuleb loobuda oma isiku igakülgse arendamise ebareaalsest mõttest. Ärksamad aadlikud peavad loobuma paljudest privileegidest, et läheneda lihtrahvale ja säilitada juhtpositsioon. Osavõtt praktilisest elust, püstitatud eesmärkide saavutamine on seotud loobumisega paljudest endistest lootustest, mis nüüd osutuvad ebareaalseteks ning petlikeks — selline on romaani juhtmotiiv. Siit ka alapealkiri «Loobujad».

«Õpiaastates» jääb «Ühingu» edumeelsete liikmete tegevus ebamääraseks. Nad tegelevad filantroopiaga (Natalie), inimeste salajase kaugjuhtimise küllaltki kahtlaste katsetega (abee). «Rännuaastates» seisavad selle ühingu liikmete ees suured sotsiaalsed ülesanded, mille oli esiplaanile nihutanud kapitalismi areng. Masinate kasutuselevõtt õõnestab käsitööliste hüveolu. Kangrud ja ketrajad jäävad ilma elatisvahenditeta. Et sellest õnnetusest üle saada, propageerivad Lenardo, abee ja Jarno väljarändamist Ameerikasse, kus vabadel maadel võib organiseerida ratsionaalset ühiskonda ja kus masinad hakkavad inimestele kasu, mitte kahju tooma. Nad organiseerivad väljarändajate «ühingu» ja juhivad seda.

Väljarändamise teemaga puudutab Goethe 20-ndate aastate emigratsiooni. Kirjanikul areneb kriitiline suhtumine kapitalismisse, ta otsib vahendeid tema negatiivsete külgede kaotamiseks. Goethe loeb tähelepanelikult Saint-Simoni, jälgib Robert Oweni sotsiaalset eksperimenti, ent ookeanitaguse tööliste ühiskonna ratsionaalse organiseerimise projekt on inglise utopistil ebamäärane ja mitte ilma vasturääkivusteta. Kuid suure kaasaegse sotsiaalse teema püstitamine romaanis ja selgesti väljendatud nõue panna kirjandus töötavate masside huve teenima on Goethe suured teened saksa kirjanduses.

Utoopilisi ideid esitatakse romaanis ka nendel lehekülgedel, kus kõneldakse «pedagoogilisest provintsist». Siin valmistavad vilunud pedagoogid ette ühiskonna tulevasi liikmeid. Lapsi kasvatatakse kohustusliku füüsilise tööga. Kasvatuse eesmärk on diametraalselt vastandatud Wilhelmi endistele unistustele indiviidi universaalsest arengust. Kasvandikud ei valmistu saama «inimesteks», nende ülesandeks on leida oma kas või tagasihoidlik, kuid kasulik koht ühiskonnas. Igaüks õpib mingit ametit. Suurt tähelepanu pühendatakse kõlbelisele kasvatusele, mis on suunatud egoismi, kasuahnuse ning ühiskonnavastase individualistliku suhtumise vastu. Kahjuks on romaani põhiidee jälgimine raskendatud killustatud jutustuse, suure hulga vahenovellide, päevikukatkendite jne. tõttu. Nähtavasti ei ole põhjus romaani viimistlematuses, vaid selles, et Goethe kartis liigset didaktismi ja küllastas oma teose ilukirjanduslike kõrvalepõigetega.

«FAUST»

Tragöödia saamislugu. Goethe hakkas «Fausti» kirjutama «tormi ja tungi» ajal. Noort kirjanikku kütkestas renessansiaegne legend julgest mõtlejast*, keda teadmistejanu sundis kiriku vastu üles astuma, jumalast lahti ütlema ja kuradiga liitu heitma. «Fausti» esialgset versiooni (1773—1775), tuntud «Alg-Fausti» nime all, Goethe ei avaldanud. Alles pool sajandit pärast ta surma leiti käsikirja koopia, mille oli teinud keegi Weimari daam. Esimese kümne aasta jooksul Weimaris ei puudutanud Goethe «Fausti». Alles 1788. a. Roomas võttis ta selle töö uuesti käsile.

* Andmed Fausti ajaloolisest prototüübist, varasematest Fausti-juttudest ja -näidenditest vt. V. Žirmunski koostatud raamatus «Легенда о докторе Фаусте» (Moskva—Leningrad 1958). Sealsamas on ka «Fausti-legendi ajalugu».

1790. a. ilmus esimene variant «Faust. Fragment». Peategelane on siin nagu «Alg-Faustiski» tormlev geenius, põhilisi erinevusi ei ole. Pärast «Fragmendi» trükkimist katkes töö jälle. Varsti pärast Prantsuse revolutsiooni, aastatel 1797—1801, asus Goethe taas teose kallale ja muutis põhjalikult tragöödia ideestikku. Põhiliseks sai nüüd kutsumuse teema. Faust ei ole enam tormlev geenius, ta on Inimene. «Fausti» esimene osa ilmus praegusel kujul 1808. a.

«Proloog taevas». Tragöödia algab «Proloogiga taevas». Lugeja ette ilmuvad Issand, peainglid ja Mefistofeles. Autor esitab need kujud valgustajale omase vabamõttelisusega. Juba Issanda ilmumine lavale šokeeris lojaalseid vaatajaid ning lugejaid, protesteerima sundis neid aga Issanda heatahtlik ning kannatlik suhtumine põrgu saadikusse: «...kõige vähem tüli teed mulle sina, süütu võrukael.»* «Proloog taevas» jäigi pidevalt kirikuringide kriitika märklauaks.

Stseen algab peainglite «aruandega» Issandale maailmaruumi kohta. Ilus on see maailm: vankumatute seaduste järgi liiguvad planeedid, maa peal vahelduvad korrapäraselt päev ja öö, tõus ja mõõn, torm ja vaikus. Kõik on siin seaduspärane, kõik vasturääkivused ühinevad harmooniliselt.

Järsu dissonantsina tungivad peainglite kiidulaulu Mefistofelese sõnad:

> Ei midagi tea päikesest ja taevast,
> tean ainult inimeste tööst ja vaevast.

See on täpne löök. «Inimeste vaev» on fakt, mis kummutab maailma täiuslikkuse versiooni.

Kibedalt irooniline repliik tõstab Mefistofelese palju kõrgemale kurjadest vaimudest traditsioonilises primitiivses käsitelus. Juba siin on visandatud «suure eitaja», sageli õige ja sügava kriitiku kuju. Kuid siiski jääb Mefistofeles kurjuse geeniuseks, tema inimarmastus on ainult näiline.

Kui uskuda Mefistofelest, tulenevad inimese piinad sellest, et talle on antud terake rohkem mõistust kui loomadele. See sunnib teda valguse poole püüdlema, kuid mõistus on võimetu, inimese katsed tõusta kõrgemale talle määratud saatusest ebaõnnestuvad. See teebki ta õnnetuks.

Veelgi enam, nagu arvab Mefistofeles, ei ole mõistus ainult mannetu, vaid temast lähtuvad ka inimese kõige halvemad, loomalikud teod. Inimese vilets mõistuseraasuke

> loomadest peab eraldama teda,
> kuid teeb ta loomadestki hullemaks.

Hoolimata selle arutluse nihilistlikust ühekülgsusest väljendab Mefistofeles ka siin osaliselt tõde. Meie päevil sunnivad need read meenutama Hiroshimat, Oswięcimi ja Majdanekki. Goethe ajal võtsid lugejad neid sõnu vihjena jakobiinide terrorile.

Mõistuse autoriteeti Mefistofelese kaudu maha kiskudes ehitab Goethe oma tragöödia probleemile, mille ümber ägedalt vaidlesid eesrindlikud inimesed ning õukonna reaktsioonilised ideoloogid. Küsimus oli nimelt selles, kas on õige progressiivsete inimeste seni käidud tee ja kuhu peaks inimkond edasi minema.

Mõistuselt aupaistet röövides ja inimpüüdlusi tühistena näidates arvasid reaktsionäärid, et nad käituvad jumalale meelepärast, ent Goethe Issand näeb inimese otsingutes, olgugi need mõnikord ekslikud, edasiviivat jõudu. Ta on veendunud, et toetudes mõistusele, mis polegi nii tühine, on inimene võimeline vältimatuid vigu parandama ning õigele teele jõudma iseseisvalt, ilma kõrgema abita. «Proloogis» ei ole Issand mitte ainult maailmaruumi täiusliku mehhanismi ja looduse kõigutamatute seaduste looja, ta on ühtlasi humanistide jumal, kes usub kindlalt inimesesse, kel on avarad humaansed vaated ja kellele religioonidogmad on vastuvõetamatud.

Vaidluses Mefistofelesega mainib Issand Fausti. Ent Mefistofelese arvates kinnitab Faust nimelt tema vaateid. Faust ju kannatab oma soovide teostamatuse tõttu:

> Ta taevalt iga kaunist tähte nõuab
> ja maa pealt iga meelelahutust,
> ja ükski nauding, milleni ta jõuab,
> ei kärbi kärsituse mahutust.

Nii tekib vaidlus inimese üle; see on tragöödia peamine, kuigi mitte ainuke teema. Vaidluse peab lahendama katse Faustiga. Katse tingimused on küllaltki selged: Issand ei sega Mefistofelest, ta ei aita Fausti. Issanda vastasele on jäetud vabad käed Fausti kiusatusseviimiseks. Kogu probleem on selles, kas õnnestub põrgu saadikul kustutada inimese «tühine» mõistus ja teha Faust taas loomaks. Katse annaks selge vastuse küsimusele, kas inimese mõistus on võimas või jõuetu. «Proloogi» lugejal on põhjust oodata katselt positiivset tulemust. Ent Fausti katsutakse väga tugevate kiusatustega. Faust on inimene, temas on sügavad vasturääkivused. Vaidluses reaktsiooni ideoloogidega polnud mõtet mõistuse alavääristamisele vastu seada skemaatilist ning sirgjoonelist püha meest. See oleks tähendanud vaidlusest loobumist.

Muidugi oli lihtsam deklareerida Fausti «lunastust» «Proloogis», kui tõestada seda optimistlikku perspektiivi kaasaegseid veenvas vormis kogu tragöödia vältel, õigustada jumalasalgajat, kes oli sõlminud lepingu põrgu saadikuga. Goethe «Fausti» lugejale oli tuttav legend, mis ükskõik millises versioonis viis ikkagi

* Tsitaadid «Faustist» A. Sanga tõlkes (1967).

«patustaja» hukkumiseni. Enne Goethet kavatses ainult Lessing Fausti õigeks mõista ja ka pärast Goethet lõpetasid Lenau, Heine ja paljud teised oma Fausti-teosed Mefistofelese traditsioonilise triumfiga. Fausti õigustamine tragöödia teises osas põhjustab palju etteheiteid autorile.

«Proloog taevas» oli kirjutatud nendel aastatel, kui saksa vararomantikud hakkasid kirjandusse järjekindlalt müstikat tooma. Goethel on küll Issand ning peainglid, kuid müstika puudub täiesti. Tegemist on mõistukõnega, mida autor vajab selleks, et esitada lugejale universaalset, kuid täiesti maist eetikaprobleemi. Ehkki proloogi tegevus toimub taevas, kulgeb see realistlikult, ratsionaalselt ja selgepiiriliselt. Vaidlus tekib peainglite «aruande» põhjal ja areneb nagu tüüpiline inimeste vaidlus, kus ei puudu loogilised argumendid ning eksperiment. Kõik see apelleerib lugejate intellektile, mõistusele, mitte aga usulistele tunnetele. Samas võib aimata ka püstitatud probleemi elujaatava lahenduse võimalust. Ilu on selguses, seaduspärasuses — see klassikalise esteetika printsiip määrab proloogi struktuuri. Mõistatusliku, salapärase ning müstilise jaoks ei ole siin ruumi.

Fausti suhtumine jumalasse. Tema püüdluste maine iseloom. Inimkonda esindades säilitab Faust hulga XVI sajandi inimesele iseloomulikke jooni. Tragöödia peategelane ei kahtle jumala, Kristuse ja hauataguse elu olemasolus. Kuid jumal ei hõiva ta teadvuses kuigi olulist kohta. Omal algatusel Faust jumalat meelde ei tuleta ega, mis eriti iseloomulik, pöördu jumala poole ka oma elu kõige kriitilisematel hetkedel. Ei ole sugugi märgata, et ta pärast lepingu sõlmimist kuradiga peaks ennast patuseks, ei ole tal ka patukahetsushoogusid. Enne surma muutub põrgu saadiku alatine lähedus Faustile koormavaks, ta tahaks maagiast vabaneda, kuid ainult selleks, et taas täiesti inimeseks saada, mitte aga selleks, et jumala rüppe tagasi minna. Jumalast meelsamini meenutab panteist Faust vaime, kes on asustanud kogu looduse. Nendele vaimudele on adresseeritud innustavad tiraadid esimestes monoloogides, jalutuskäigul linnavärava taga jne.

Faust ei kahtle selles, et eksisteerivad kurat ja põrgu ühes põrgupiinadega, kuid nimelt see tõstab ta peajao kõrgemale tema kaasaegsetest: ta ei tunne mingit hirmu üleloomuliku ees, ei nõiaköögis ega vaimude sabatil volbriööl. Kuidagi ei õnnestu teda sealtilmajõudusid austama sundida. Need pildid on küll värvirikkad ja jätavad sügava mulje, ent müstilist meeleolu ei tekita. Pealegi lisab autor ka kõige hirmuäratavamatesse kohtadesse tubli annuse huumorit.

Fausti edumeelne maailmavaade avaldubki selles, et ei taevas, põrgu ega hauatagune elu hakka teda huvitama. Nende eksistentsi jaatades ta tegelikult ignoreerib neid, käitub nii, nagu neid üldse polekski. Mefistofelesega lepingut sõlmides motiveerib Faust oma julget otsust järgmiselt:

Ma olen juurdund selle mulla pinda,
mul maine rõõm ja valu täidab rinda.
Kui enam siinset elu ma ei hinda,
siis tulgu kõik, mis peakski tulema.

Oma kangelase niisuguse filosoofilise positsiooniga motiveerib Goethe Fausti taganemist jumalast ja liitu põrguga, seda vana legendi põhiteemat. Poeet annab Fausti käitumise uue ja tõepärase tõlgenduse, kus peategelase süüprobleem on varju jäetud. Fausti kuju tõuseb legendi kujust kõrgemale, muutub arusaadavaks ja lähedaseks Goethe aja parimatele inimestele, nendele, kes võitlesid maailmavaate eest, mis vabastaks inimese religiooni ning kiriku eestkoste alt.

«Öö». «Proloogis» ainult kõneldi Faustist. Esimest korda astub ta lugeja ette järgmises stseenis «Öö», kus näeme peategelast istumas kitsas gooti toas. Tragöödia maapealne tegevus algab Fausti sissejuhatava monoloogiga.

Olen, ah, kõik läbi uurind:
mõtte-, arsti- ja õigusteadust
ja ka Uut ja Vana Seadust
kaua palehigis puurind.
Mis, vaene togu, sain ma sest?
Pole teragi targem endisest.

Meie ees on auväärt teadlane, kes kannatab kaasaegse raamatutarkuse piiratuse tõttu. Eriti piinab Fausti teadmine, et kuigi ta on doktorikraadini jõudnud, ei suuda ta inimestele kasu tuua ega kuulajatele tõelisi teadmisi anda.

Juba selles stseenis võidab Faust lugeja täieliku poolehoiu. Goethe eemaldub traditsioonilisest «patustaja» kujust. Fausti ei huvita hauataguse ilma saladused, ta ei püüa saavutada võimu inimeste üle, ei kavatse «imesid» teha ja, mis eriti tähtis, tal pole mõtteski mingit liitu põrguga. Ühesõnaga, ta pole nõid ega posija. Et aga raamatud ja vanaaegsed laboratooriumiseadmed osutuvad jõuetuks, pöördub ta maagia* poole üllas püüdes tunnetada «maailma juhtivat imeväge», s. t. põhilisi loodusseadusi.

Oluliseks erinevuseks varasematest Fausti-lugudest on see, et Goethe teose peategelane ei kutsu maagia abil välja kuradit, vaid maavaimu, kes kehastab elavat ja loovat loodust. Nõiasõnadega väljakutsutud vaim iseloomustab oma ülesannet:

Surm ja sünd,
lõputu laine . . .
. . . .
nii aegade laksuval kangaspuul koon
ja jumala elavat kuube loon.

* Tollal peeti loomulikku ehk valget maagiat võrdseks selliste teadustega nagu astroloogia ja alkeemia.

Ent maavaim ei võta kuulda sureliku soovi jõuda vahetult maagia abil «loodussaladuste» jälile. Ta kaob. Fausti lootused maagiale varisevad kokku, ta on meeleheitel.

Wagner. Ilmub Wagner. Kuid ta ainult süvendab Fausti muret. Noore teadlase kujuga, kes nii vähe sarnaneb oma õpetajaga, rõhutab autor Fausti positiivseid jooni, tema teaduslike otsingute sügavust ja kompromissitust. Wagner ei püüa suuri avastusi teha, «vaimustusega siirdub ta «köitelt köitele»...»* Selle poolkoomilise tegelasega astub Goethe teosesse satiir, pedantsuse taunimine. Tõeotsija vestlus väiklase teadlasega kulgeb väga omapärases emotsionaalses atmosfääris: Fausti murelikke mõtteid katkestavad kaasvestleja koomilised repliigid. Traagiline ja koomiline on siin tihedalt seotud. Faustile tuletab kõnelus Wagneriga veel kord meelde seda, kui viljatu on inimeste heaks töötada. Siis sellise õpilase oli ta endale kasvatanud!

Pettumus raamatutarkuses ja maagiaga seotud lootuste purunemine tekitavad soovi oma elule lõpp teha. Kui Faust tõstab huulte juurde mürgikarika, kostab lähedast kirikust ülestõusmispüha algust tähistav laul. Lapsepõlvemälestus, meenutus sellest, kui õnnelik oli ta ülestõusmispühade ajal jalutuskäigul kevadisse loodusse, sunnivad Fausti loobuma kavatsusest «lennata paremasse ilma».

Jalutuskäik linnavärava ees. Kevadlooduse motiiv läbib järgmist, Fausti ja Wagneri jalutuskäigu stseeni. Loodus, kevad, rahvas — see kõik on Faustile lähedane. Mööduvad muremõtted, lühikeseks ajaks vaibub meeleheide ja Faust tunneb endas uut jõudu. Talle meeldib lihtne pühadeaegne rahvahulk. See joon teeb ta kuju rikkamaks, konkreetsemaks, lugejale sümpaatsemaks, kuna Wagneri põlgus rahva «jämedate» lõbustuste vastu muudab selle raamatukoi veelgi haledamaks ning naeruväärsemaks.

Stseeni tähtsaim koht on Fausti kohtumine vana talupojaga, kes pakub Faustile kannu veini. Ta meenutab, kuidas katkuaastal ravis Faust noorukina koos isaga talupoegi, hoolimata ohust. Kuid nimelt talupoegade tänulikkus äratab äsja vaibunud valu. Talupojad paraku eksivad. Teda ei ole mitte millegi eest tänada. Ei isa ega tema päästnud tookord kedagi katkust, ehkki nad seda väga soovisid. Taas tärkab igatsus teistsuguse elu järele. Meeleheitehoos kutsub Faust «ruumis hõljuvaid vaime». Ta ei pöördu põrgu poole, ent Mefistofelesele on ka sellest küllalt, et asuda oma kavatsuse täideviimisele. Ta ilmub Fausti ja Wagneri ette musta puudli kujul.

«Algul oli tegu». Jalutuskäigult naasnud, otsustab Faust töötada. Ta hakkab kreeka keelest tõlkima Johannese evangeeliumi (Uut Seadust). Ta küll enam vaidleb originaali tekstiga, kui tõlgib, püüab parandada, mis tundub filosoofiliselt vastuvõetamatu.

* Vt. V. I. Lenin, Teosed, 30. k., lk. 332.

Jällegi konkretiseerub ettekujutus Faustist kui progressiivsest mõtlejast. Faust ei tunnusta religioosset maailmainterpretatsiooni, ta võtab omaks hoopis materialistliku tegevusprintsiibi «Algul oli tegu». XVIII ja XIX sajandi vahetusel kriisi aegu kõlas see vormel otse väljakutsena nendele, kes tahtsid inimeselt tema aupaistet röövida, kes propageerisid passiivsust, alandlikkust, leplikkust. See on vastulöök mõistust laimavatele reaktsioonääridele. Goethe kaitseb valgustuse põhiprintsiipi: mõistlikult tegutsedes on inimesed võimelised maailma paremaks muutma.

Mefistofeles. Fausti nõiasõnade mõjul muutub Mefistofeles puudlist rändskolaariks. Goethe andis Mefistofelesele inimese kuju. Peaaegu iroonilise käsitelugą hajutas autor «kuradit» ümbritseva salapärasuse õhkkonna, mis esines legendis. Mefistofelese põrguülesanded annavad põhjust mõtiskleda pahe loomuse üle. Põrguvürst tutvustab ennast Faustile.

Ma olen kõike eitav vaim.
. . . .
Seepärast on mu eluring
kõik, mida hüüab paheks, patuks
ja hävituseks inimhing.

Goethe võtab patult religioosse tähenduse. Head näeb ta selles, mis inimest edasi viib. Pahe takistab uue tekkimist, kustutab loomepalangu, hävitab loodu. Ent väärat purustades aitab eitus objektiivselt kaasa liikumisele ning loomisele. Goethe vaatleb küsimust dialektiliselt, ta loobub «hea» ja «kurja» absoluutsest vastandamisest. Mefistofelest ei iseloomusta mitte nii palju otsene hävitamine kui skepsis, küüniline suhtumine inimesesse ja tema loomisvõimesse, soov kustutada otsinguteindu, leida kõiges nõrku külgi. Mefistofeles on kord monumentaalne, kurjakuulutav, kord inimesetaoline ja vaevalt erinev tüüpilisest küünikust, õel, külm ja tark inimene, kel on nii mõnigi kord täielik õigus illusioone purustada.

Leping Mefistofelesega. Faust sõlmis liidu põrguvürstiga äärmises meeleheites, pettunud teaduses ning maagias. Mefistofeles pakub talle oma teeneid. Fausti ei vaimusta uus tutvus, ta ei usu, et tehing Mefistofelesega mingeid positiivseid tulemusi võiks anda. Kuid midagi muud ei jää üle. Omapärased on lepigu tingimused:

Mis, vaene kurat, anda võid?
Kas sinusugune on leidnud salaseost
me vaimu püüdeist, meie tööst ja teost?

Kui ränk ka Fausti meeleheide ei ole, jääb õpetlane ikka julgeks ning tahtejõuliseks. Ta tunnetab oma väärikust. Milliseid hüvesid võib talle pakkuda Mefistofeles? Faust ei nimeta neid väärtusi, mille eest ta on valmis oma hinge andma. Erinevalt

kõikidest eelnevatest Fausti-lugudest ei nimetata lepingu kehtivusaega.

Kui tuleb kord see aeg — pea meeles minu sõnu —
siis olgu kohe lõpp mu teel.
. . . .
Kui iial hüüan rõõmu sunnil:
«Oh ilus hetk, oh viibi veel!»

Siis on Faust valmis surema, las siis saab tema hinge Mefistofeles. Kuid kas tuleb niisugune hetk? Selles kontekstis tähendab «kui» tingimust.

Selle küsimuse kerkimine annab tragöödiale uue suuna, teos muutub eluvaatluseks, inimese elumõtte otsinguks.

Otsustatakse, et Faust lahkub õpetlaseüksildusest ja sukeldub koos oma teenri Mefistofelesega ellu, et kõike ise järele proovida ja leida igatsetud rahuldust. Mefistofeles soovitab alustada «väikesest maailmast», s. t. inimestest ja nende argielust (episoodid tragöödia I osas), hiljem aga vaadata ka «suurt maailma», kogu riigi elu ja üldse kõike, mis tõuseb kõrgemale indiviidist (tragöödia II osa). Iga episood on uus eksperiment, uus «elukatse». Iga katset valgustatakse kahelt poolt — entusiast Fausti silmadega, kes otsib tõeliselt väärtuslikku sisu, ja külma küüniku Mefistofelese pilguga.

Seega on lõppenud sissejuhatav osa, milles anti tragöödia suurejooneline maailmavaateline perspektiiv, ja algavad rännakud Mefistofelese juhtimisel.

Rännakud. Mefistofeles juhib «isandat» Fausti, valib välja, mis võiks viimasele naudingut valmistada. Millised need naudingud on, selgub juba selle osa esimesest episoodist.

Auerbachi kelder. Mefistofeles tõi Fausti Leipzigisse Auerbachi keldri alaliste külastajate sekka. Siia on kogunenud üliõpilased, nii päris noorukesed (Frosch) kui ka paljakuga pealael ja rippuva kõhuga elutargad tudengid (Siebel). Nendega koos on pürjel Altmayer. Kogu stseeni läbib jämedavõitu koomiline toon. Siin on loomalik keskkond, mille Mefistofeles oli Fausti jaoks välja valinud. Jõudeolek, purjutamine, jämedad naljad ja niisama jämedad laulud (rotist, kirbust), löömingud, tühised armuseiklused — nii «naudib elu» see muretu seltskond. Muidugi kukub Mefistofelese plaan täiesti läbi. Purjutajate lõbusus tekitab Faustis ainult jälestust ja Mefistofelese imed ei avalda talle mingit mõju. Selles stseenis laulab Mefistofeles «Kirbulaulu», kus pilkab vürstide favoriite, valitsemishimulisi ja tühiseid, kuid ohtlikke inimesi õukonnas.

Nõiaköök. Ebaõnnestunud katse Auerbachi keldris sunnib Mefistofelest ettevaatusele. Selgub, et Fausti võita ei olegi nii kerge, kui algul paistis. Faustile tuleb tagasi anda tema nooruse kuumav veri, et talle meelelised naudingud vastuvõetavamaks muutuksid. Mefistofeles viib Fausti nõiakööki, kus viimane joob noorendavat imerohtu. Jook mõjub. Ent siiski oli Mefistofeles ainult osaliselt õigesti arvestanud. Jällegi alahindab ta oma kaaslase kindlameelsust, kui ütleb, et pärast nõiarohu joomist peab Faust «iga eite» võrdseks ilusa Helenaga. Fausti armastus ei lange kunagi primitiivse sensuaalsuseni, nagu seda tahtis Mefistofeles.

Selle stseeni loomisel võttis Goethe aluseks vanade kunstnike pildid ning gravüürid. Sealt on pärit nõia sõel, lend luua seljas läbi korstna, pada, pärdikud jms. Kõik need õudused, nõia ja loomade mõttetu pomin on mõeldud selleks, et Fausti teadvust tumestada ning tema vastupanu nõrgendada. Ent pole kerge Fausti eksiteele viia. Ta ütleb:

Miks totrusi, näomoonutusi hulle?
Neid tarvis ju ei ole ometi?

Nõiaköögi tohuvabohu kirjelduses on üksikuid tugeva satiirilise kõlajõuga motiive ristiusu kolmainsa jumala pihta, vihje murtud kroonile, mille kokkukleepimiseks saab «verest ja higist» liimi. Stseen on kirjutatud 1788. a., Goethe oli tol ajal veendunud, et Prantsusmaa monarhia variseb peagi kokku.

Mefistofelese proosaline nõuanne Faustile pärast «rohu» võtmist «higistada» ja palju muudki selles pildis näitab, kui irooniliselt suhtus autor «õudustesse» ning ebausuga seotud fantastikasse. Autori vabas käsiteius muutuvad kuradi vembud naljakateks.

Margareta draama. Rännakute teine episood, kohtumine Margaretaga, areneb iseseisvaks draamaks, kuigi on allutatud teose ideestikule. Sügava muljega, mille lugeja siit saab, võistleb see stseen tragöödia grandioosse sissejuhatava osaga. Peategelane on nüüd esimest korda tema jaoks uute olustikunähtuse keskel, ta elab läbi uut rõõmu ja muret. Tragöödia selles osas ei koondu lugeja tähelepanu ainult Faustile. Margareta ja tema traagiline hukkumine äratavad lugeja kaastunde. Siin kujutatakse laiemalt välist maailma, siin on ka veidi rohkem inimesi: Margareta, tema vend, naabritar Marta, tütarlaps kaevul, Margareta ema ja kelm papp. Kitsa ülikooliringkonna asemele astuvad siin provintsi väikekodanlased.

Margareta tragöödia on ühtlasi Fausti tragöödia. Kuid õnnetu neiu lool on ka iseseisev tähendus. Goethe kõneleb siin paljude tütarlaste kurvast saatusest, kes on niisama kaitsetud kui Gretchen *. Margareta saatuse tüüpilisust rõhutades paljastab Goethe kodanluse elulaadi, mis esimesel pilgul tundub meeldiv. Margaretat ümbritsevad inimesed ei ole kaugeltki idüllilised olendid. Auväärne lesknaine, Gretcheni ema, on väga usklik, ta suhtleb

* Gretchen — deminutiivne vorm nimest Margareta.

kogu aeg kirikumeestega. Kuid äärmine vagadus ei takistanud teda raha laenamast ja selle eest asju pandina vastu võtmast. Margareta vend Valentin ei ole sugugi nii ideaalne, nagu teda kujutatakse Gounod' ooperis *. See jämedavõitu *landsknecht* tavatseb kõrtsis kaaslaste ees hoobelda oma õe ilu ning laitmatute kommetega. Kui tütarlapsest hakatakse halvasti rääkima, on haavatud Valentini eneseuhkus. Isegi siis, kui ta on suremas pärast kahevõitlust oma «hea nime» rüvetajaga, mustab ta rahva ees õnnetut Gretcheni. Nürimeelset kahjurõõmu kõlab Lieschen sõnades, kui ta räägib Bärbeli «patust». Kõigi nende pappide, valentinide ja lieschenite tagurlik, ebainimlik ning tõlplaslik moraal teeb armsamast hüljatud õnnetu tütarlapse avaliku häbistamise märklauaks.

Kodanlaste silmakirjalikkust ja halastuseta moraali paljastades protesteerib Goethe ühtlasi ebainimliku seaduse vastu, mille järgi «lapsetapjale» surmanuhtlus mõisteti. Nimetatud seadus oli maksev Saksa riikides XVIII sajandil. Margareta hukkumise teema on Goethe võtnud oma ajastu tegelikkusest.**

Vana loo töötlemine ei takistanud Goethet toomast draamasse kaasaja ühiskonna suurprobleeme, kodanluse ja feodaalriigi kriitikat. Tragöödia teises osas ilmneb see tendents veelgi selgemini.

Margareta ise on lahutamatult seotud patriarhaalse väikekodanliku maailmaga. Ta jagab paljusid oma keskkonna vaateid, ta ei tea teistsugust elu, teisi moraaliseadusi. Ent autor eraldab ta siiski mõne vaevalt märgatava joonega üldisest miljööst. Ta on vaikne ja tagasihoidlik, hoolitseb ema ning väikese õe eest, täidab oma kohuseid kodus, tal pole nagu mahtigi jäänud endale mõelda. Küll väiklase elu vang, jääb ta siiski puhtaks ja puutumatuks oma keskkonna labastest taotlustest. Margareta ilu, millega Valentin nii kohatult uhkustas, ei tee tütarlast upsakaks. Väärikalt lükkab ta tagasi «võõra härrasmehe» (Fausti) komplimendi, kui see tahab temaga tutvust teha.

Ma pole preili, ka ilus mitte,
võin koju minna saatjata.

Margareta ei taha uskuda, et tema «vadin» võiks kaasvestlejale huvitav olla. Tõepoolest, ta jutt on piiratud, silmapiir pole kuigi avar, kuid Faust ei väljenda oma, vaid autori suhtumist Margaretasse, kui ta ütleb:

Su süütu pilk, paar lihtsat sõnakest
on kallim terve ilma tarkusest.

* Charles François Gounod' ooper «Faust» (1859). *Tõlkija.*

** Goethe hilisemad biograafid viitavad asjaolule, et 1772. a. hukati Frankfurdis selline õnnetu tütarlaps, mis olevat noort kirjanikku tugevasti vapustanud.

Millise tundesiiruse ja otsekohesusega laulab ta oma südamlikke laule, ennustab õielehtedelt («armastab — ei armasta»), suudleb esimest korda Fausti ning tunnistab, et armastab teda («Ah, kui väga armastan ma sind!»).

Margaretas on säilinud võime suurteks tunneteks, hoolimata kodanlaste labasest ning kasuhimulisest maailmast, millega ta oli tihedalt seotud ja kust ta oli saanud oma harjumused ning muljed. Ta küll kuulub sellesse maailma, kuid on ise hoopis teistsugune. Julgus, kaunidus ja omakasupüüdmatus tõstavad Margareta kõrgemale kõigist teistest teda ümbritsevatest inimestest.

Thomas Mann märkis tabavalt, et Margareta, kes väljendab oma tundeid lauludes, on ise osa rahvalaulust. Goethe maalis selle kuju rahvaluuleideaalide vaimus, Margareta seos kodanliku keskkonnaga on rohkem väline. Veel kord avaldub siin dialektika suure poeedi loomingus. Ei ole siis midagi üllatavat selles, et Marx nimetas Gretchenit oma lemmiktegelaseks kirjanduses.*

Margareta traagiline saatus johtub täiesti reaalsetest ja maistest inimsuhetest. Tütarlapse hukkumises on süüdi Faust, kalk kodanlik keskkond, vähesel määral ka Margareta ise. Margareta draama jätab tugeva mulje lugejale-vaatajale, sest see on seotud reaalse inimese ja tüüpilise situatsiooniga.

Fausti ja Margareta kujud on äärmiselt konkreetsed ning rikkalikult individualiseeritud, kuid üksiti on nad ka ulatuslikud üldistused. Faust on seda tüüpi inimene, kellele on iseloomulik alatine liikumine, püüdlemine, rahulolematus enesega ja saavutatuga. Oma passiivse ellusuhtumise ja leplikkusega on Margareta Fausti täielik vastand. On selge, et Margareta ei suudaks olla Fausti kaaslaseks tema rännakutel ning otsingutel. Kõik tema mõtted ja lootused seostuvad perekonnaelu vaikse õnnega, kuid võimatu oleks endale ette kujutada alles õpetlasekongist väljarabelnud Fausti rahulikult elama asumas ja perekonnapeaks hakkamas. Et Faustist ja Gretchenist õnnelikku abielupaari teha, oleks Goethe pidanud vägivaldselt muutma tegelaste sisemist loogikat, ent sellisel juhul oleksid need juba teised inimesed olnud. Sel puhul oleks autor pidanud loobuma teose põhiprobleemist, mis nii ilmekalt proloogis ning lepingu sõlmimise stseenis esile toodi. Goethe küll austas sügavalt tervet ning tugevat perekonda, kuid see ei saanud olla Inimese otsingute lõppeesmärgiks. Sellepärast pidid Fausti ja Margareta suhted paratamatult katkema. Kohtumine Margaretaga on vaid tähtsaim episood Fausti teel «ilusa hetke» poole. Margareta ei ole aga Faustile «seiklus». Armastus haarab Fausti jäägitult, ta elab seda väga sügavalt läbi. Stseeni «Mets ja koobas» lõpul võrdleb ta ennast metsiku joaga, mis tormab kuristiku poole ja haarab endaga kaasa «süütu hinge» alpi nurmelt.

* Vt. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, Москва 1957, lk. 577.

Faust jätab Margareta maha ja põgeneb kättemaksu eest, sest ta oli tapnud Valentini. Ei ole alust arvata, et Faust otsustas tütarlapse juurde üldse mitte tagasi tulla. Ent ta laseb enda siiski Harzi mägedesse viia, kuhu kogunevad nõiad maa kõigist paigust iga-aastasele peole (vanaaegne legend volbriööst). Mefistofeles kavatseb Faustil pea segi ajada, et ta unustaks Margareta. Kuid tontide tantsu suurimas hoos silmab Faust kahvatut tütarlast purpurpaelaga kaela ümber. Talle tuleb meelde Gretchen; ei aita Mefistofelese keelitused, ta tunneb jälle sügavat kiindumust Margaretasse. Alles nüüd («Sombune päev. Väli») saab Faust Mefistofeleselt teada, mis Margaretaga pärast tema lahkumist juhtus. Ta vihastab kohutavalt Mefistofelese peale, ei võta kuulda tema hoiatust ja otsustab Margareta hukkamisest päästa, neiu endaga kaasa viia.

Margareta draama, sellega ühes ka kogu «Fausti» esimene osa lõpeb vapustava vanglastseeniga. Hullunud Margaretale tuleb mõistus osaliselt tagasi, kui ta näeb enda ees meest, keda ta armastab. Uue jõuga puhkeb armastus, tekib soov elada. Kuid liiga rasked on ta mälestused hukkunud lapsest, unerohuga surmale suikunud emast, kahevõitluses elu kaotanud vennast — selles kõiges on ta süüdi. Gretchen on habras olend, kes kellelegi vastu ei vaidle. Ta ei suuda taluda talle kaelalangenud õnnetusi, ei ole suuteline alustama uut elu pärast kõike seda, mis oli juhtunud. Fausti püüded Margaretat päästa luhtuvad õnnetu tütarlapse enese vastuseisu tõttu. Ta jääb vanglasse, et järgmisel hommikul pea pakule panna. Hääl ülalt («Päästetud!») teatab, et süütult süüdi mõistetud Margaretal jäävad alles tema hingepuhtus ja ilu hoolimata sellest, et ebaõiglane seadus ta surma mõistis.

Margareta tundmaõppimine tõi Faustile suurimat rõõmu ja raskeimat kannatust. Ta tundis meeleheidet ja endal lasuvat suurt süüd. Ta oli näinud inimeste elu sügavuti. Selles suhtes oli ta silmapiir avardunud. Ta oli järele andnud egoistlikule tungile ja nõrgaks osutunud. Siin on ta inimene väikese tähega. Kuid ka selles episoodis sai Mefistofeles lüüa. Olgugi et Faust oli süüdi, ei saa tema suhtumist Margaretasse alatuks pidada; pärast kõlbelist langust sünnib Faust ümber. Niipea kui Faust (tragöödia teise osa algul) vabaneb pikast tardumusest, ärkavad temas jälle Inimesele tüüpilised «ülespüüd» ning «tegevuseind».

«Fausti» I osa kunstimeisterlikkus. Goethe «Fausti» esimest osa hindasid kõrgelt Puškin, Belinski, Herzen, Tšernõševski. Kogu XIX sajandi vältel tekitas «Fausti» esimene osa lugejates suurt huvi. Mitmesugustel põhjustel jäi teine osa varju. Nii oli see poeedi kodumaal ja ka Venemaal. Esimeses osas seostub granddioosselt laiahaardeline ideestik kõige mitmekesisemate tegelaste ning situatsioonidega, mida konkretiseerivad kujundirikkus, elulisus ja plastilisus. Faust, Mefistofeles ning Margareta on täpselt piiritletud kujud, küllaltki individualiseeritud ja samal ajal laialdaselt üldistatud tegelased. Faust esindab «inimkonda», tema parimaid püüdlusi, kuid teose peategelane pole kaugeltki skemaatiline «vaga mees», ta on reaalne inimene tavaliste kirgedega, mis põhjustavad sageli eksisamme. Mefistofeles esindab «eitust», «hävitamist», kuid üksiti on ta veendunud skeptiku ning küüniku eluline kuju. Tragöödia tegelased elavad läbi reaalseid olukordi, neid iseloomustavad inimese sügavad tunded.

«Fausti» esimene osa on Goethe noorusajast («tormist ja tungist») ja täieliku küpsuse aastatest pärinevate loominguliste eksperimentide süntees. Pateetiliselt väljendatud mõtted inimese elust, võimetest ja takistustest tema püüdlustes (Fausti monoloogid) seostuvad värvikate massistseenidega («Linnavärava ees»). Lürismist hingestatud stseenid (Faust Margareta toas, Margareta laulud) vahelduvad humoristlike žanripiltidega Hans Sachsi vaimus (Mefistofeles ja Marta). Terav satiir (Mefistofeles ja õpilane) ning rõhutatult jäme komism («Auerbachi kelder», «Nõiaköök») ei takista autorit üle minemast äärmiselt pingelisele tragismile esimese osa lõppstseenis («Vangla»).

Eepilist laadi sündmusteahel vaheldub sügavalt dramaatilise meeleoluga (Fausti draama enne lepingu sõlmimist, Margareta tragöödia).

«Fausti» teine osa. Kui mitte arvestada üksikuid visandeid, mis tehti 1800. a. paiku, siis on «Fausti» II osa loodud veerand sajandit pärast esimest, aastatel 1825—1831, ajal, mil sotsiaal-ajalooline olukord oli tunduvalt muutunud.

Vaatamata ideestiku suurejoonelisusele pöördus esimene osa vahetult lugeja tunnete poole. «Fausti» teine osa aga, nagu ütles Goethe ise, «esitab suuremad nõuded lugeja intellektile». Siin on rikkalikult allegooriat, sümboleid, mõistukõnet, mütoloogilisi nimesid ning motiive jne. Nii mõndagi on siin vaja dešifreerida, ja see takistab tunduvalt lugeja vahetut osasaamist. Kogu XIX sajandi vältel nii poeedi kodumaal kui ka Venemaal peeti seda omapära suureks puuduseks. Raske oleks niisugust arvamust täiesti ümber lükata. Kuid tuleb arvestada seda, et allegoorial ning sümbolitel on tähtis koht ka Goethe paljude kaasaegsete loomingus (nâiteks Byron ja Shelley). Niisuguste väljendusvahendite areng on suurel määral seotud tegelikkuse uute nähtuste käsitlemise ülesandega poeesias, milles ei olnud algul kerge orienteeruda.

M ä r k u s. Esimesel kokkupuutel teise osaga soovitatakse lugeda Fausti ärkamise sissejuhatavat stseeni ja keisrilossi pilti (I vaatus kuni maskeraadini), järgnevalt III vaatust (Helena) ja V vaatuse lõppepisoodi (uue ühiskonna ehitamist ookeanilt võidetud alal ja Fausti surmastseeni). Teistkordsel lugemisel tuleb kõik järjest läbi lugeda.

Teises osas on autori ülesanne hoopis keerukam. Jätkates Fausti ja Mefistofelese rännakute teemat «ilusa hetke» otsingutel (vt. lepingu sõlmimise stseen), püüab autor samuti kajastada

uut tegelikkust. Tragöödia kasvab kogu epohhi tragöödiaks, maailmaajalooliseks kurbmänguks. Kirjanik tahab vastata küsimusele, kuhu läheb kaasaegne inimkond. Kahtlemata on siin palju ühist tolle aja progressiivsete romantikute — Byroni, Shelley jt. püüdlustega.

Teine osa algab allegoorilise pildiga. Pärast vapustust, mille oli põhjustanud Margareta surm, on Faust murtud, ta ei suuda enam tõusta. Siis aga saabub abi. Faust uinub lillelisel kevadisel aasal, see uni annab talle uut jõudu. On märkimisväärne, et õnneküllast rahu ei anna Goethe Faustile taevased jõud ega proloogis esinevad inglid, vaid Loodus, mida esindavad õhuvaim Ariel ja haldjad. Päikesetõus sümboliseerib tagasipöörduvat elutahet. Nimelt siin toimub ka moraalne murrang. Selle hetkeni oli rännakute ülesandeks koguda tüüpilist «rõõmu ja muret». Faust oli nõus rahulduma «valusa naudinguga» (lepingu sõlmimine), kuid nüüd, pärast Margareta hukkumist, mille eest ta vastutust kannab, tunneb ta endas «ülespüüu» tungi.*

Järgnevalt kulgevadki otsingud tõusvas liinis.

Mefistofeles viib Fausti Saksa keisri lossi (legend). Oma kaaslase hoolitsusel saab Faust koha õukonda. Tema nimel tegutsedes päästab Mefistofeles keisri finantsraskustest. Ent Mefistofelese pingutused on nüüdki asjatud, favoriidi roll hoopiski ei sobi Faustile, õukonna elu ei huvita teda põrmugi.

Väärib märkimist, et Fausti kuju jääb siin tagaplaanile ja monarhia kriitika omandab iseseisva tähenduse. Tegemist on sakiriga. Riigis valitsevad laos, korruptsioon, röövimine jms., kuid keisril pole kõige sellega asja, teda köidavad lõbustused. Keisririik on hukkumise äärel. Reaktsioonilised romantikud ülistasid keskaegset impeeriumi, Goethe pildis on see aga eluvõimetu ning tülgastav. Siin ei taha keegi kasulikku tööd teha ja sellepärast ei päästa olukorda mingid abinõud, ka mitte Mefistofelese soovitatud paberraha. Need on ilmsed vihjed kaasaja sündmustele: Saksa Rahvuse Püha Rooma Keisririigi lõpp 1806. a., Prantsuse monarhia kokkuvarisemine XVIII sajandi lõpul.

Juba esimeses vaatuses valmistatakse ette Fausti lähenemist antiikaja Helenale. Keisri käsul kutsub Faust välja ilusa Helena ning Parise varjud. Õukonnale on see vaid järjekordne meelelahutus. Ent Faustile avaldas Helena viirastus suurt mõju. Ta sööstab ilmutuse poole. Kostab plahvatus ja varjud kaovad, Faust kukub teadvusetult maha.

Mefistofeles on viinud Fausti tema tuppa, kust rännakud algasid. Faust magab ja näeb unes Helenat. Nüüdsest peale pöörduvad ta mõtted ikka ja jälle antiikiluduse juurde tagasi.

* «Fausti» eestikeelses tõlkes ei ole too mõte nii selgesti välja toodud, et see käesoleva õpiku autori seisukohta täielikult toetaks. Originaalis: ... *zum höchsten Dasein immerfort zu streben* (...püüda lakkamatult kõrgeima eksistentsi poole). *Tõlkija.*

Kodus on kõik nii, nagu enne Fausti lahkumist. Ainult et Wagnerist on kuulus õpetlane saanud. Ta teeb parajasti laboratooriumis huvitavaid katseid, loob kunstlikku inimest. Läikivasse kolbi ilmub Homunkulus («väike inimene»). See fantastiline ja veidi irooniliselt esitatud kuju oli autorile vajalik, et Fausti Hellasesse viia. Goethe oli ilmselt sellest huvitatud, et Homunkulust lõpuni ei mõistetaks. Oli ju tegemist «hüppega» XVI sajandist antiikaega.

Mefistofeles ei saa olla saatjaks Hellasesse, teda asendab Homunkulus. Nimelt tema seletas ära Fausti unenäo Helenast, tema teab, et läheneb klassikaline volbriöö, mil iga-aastasele kohtumisele kogunevad Pharsalose lahinguväljale antiikmüütide viirastused niisamuti, nagu Põhjas nõiad Brockenisse kokku lendavad. Tema kutsub Fausti Hellasesse, kus too saab vähemalt küsida, kuidas Helenat oleks võimalik leida. Homunkulust ennast meelitab Hellasesse tungiv soov inimeseks saada, kolvist pääseda jne. Faust viiakse Hellasesse Mefistofelese võlumantlil, teed näitab Homunkulus.

Kui esimeses vaatuses pühendas Goethe tähelepanu riigiprobleemile ja piikas reaktsionääride unistusi keskaegse keisririigi taassünnist, siis teises vaatuses puudutab ta mitu korda kaasaegse teaduse olukorda.

Eriti Homunkuluse lugu kritiseerib teaduse mehhanitsismi. Kunstlikul teel inimest luua ei saa. Wagneri jõupingutused olid määratud luhtumisele. Homunkulus ei leidnudki seda, mis tal täielikust ümberkehastumisest puudu jäi. Pärast paljusid rännakuid tuli tal järgida Thalese nõuannet:

Suur õnn on oma elurada
nii otsast peale alustada.
. . . .
. . . sest täites igavesi norme,
ees enne tuhandeid on vorme,
kui ükskord inimeseks saad.

Homunkulus heitub merre, et läbida evolutsioon kõige lihtsamatest vormidest inimeseni.

Fausti rännakud Helena otsingutel haaravad ulatusliku maaala — Pharsalose väljad, Ülem- ja Alam-Peneios. Kuigi möödub ainult üks öö, tähendab see allegooriliselt siiski peategelase sisemise arengu pikaaegset protsessi, tema ümberkujunemist. Keskaegne Faust jõuab järk-järgult arusaamiseni antiikkunstist. Ta silme eest möödub antiikaja rikkaliku fantastika maailm. Palju on siin näotut ja kohutavat — laamiad, grüpsid, harpüiad, kabiirid, triitonid jne. Kuid selles panoraamis võib näha arengut madalamalt kõrgemale, grüpsidest ja sfinksidest kuni Galateani, kõike enda ümber valgustava ilu triumfini. Klassikaliste viirastuste tundmaõppimine on seega rõõmsa elutunnetuse allikas. Seda ei saa kaugeltki öelda kaasaegse «laatsaretiluule» vaimude kohta.

Mitte keegi ei suuda Faustile näidata teed Helena juurde. Kentaur Chiron usub, et Faust on mõistuse kaotanud, ja viib ta arstiteaduse jumala Aesculapiuse tütre sibüll Manto juurde*, et see raviks meeletut. Kuid Manto mõistis Fausti ja otsustas teda aidata:

Ma seda armastan, kes ihkab võimatut.
Siis tule, meeletu! . . .

Ta viib Fausti maa-alust käiku mööda Olümpose sisemusse, surnute riiki. Faustil õnnestub nagu kunagi Orpheusel Persephone südant liigutada ja Helena maa peale tagasi tuua.**

Kolmandas vaatuses on vaatajate ees muistne Sparta. Tegevusaeg on Trooja langemisele järgnenud periood. Helena tuleb tagasi Menelaose lossi, temaga ühes Trooja teenijannad ning naisvangid. Phorkyas alias Mefistofeles, kes on moondanud enda antiikmüütide kõige inetumaks olendiks ja esineb nüüd vana teenijana, ajab peagi Helena lossist välja. Mefistofeles-Phorkyas kohutab Helenat ning tema saatjaskonda teatega, et Menelaos kavatseb nad jumalatele ohvriks tuua. On ainult üks pääsetee: tuleb anda ennast Põhjast tulnud «tundmatute inimeste» kaitse alla.

Tegevus kandub Menelaose lossist keskaegsesse rüütlimõisa. Ajastutega uperpallitamine ei ole siin oluline, peamine on allegooria abil väljendatud idee.

Lossi omanik Faust korraldab Helenale piduliku vastuvõtu. Tema jaoks on valmis pandud troon, teda hüütakse kuningannaks. Põgenike tulekuga keskaegsesse lossi muutub ka värsiehitus. Kreeka tragöödia trimeetri asemele ilmub tavaline riimita värss, kohati kasutatakse ka riimi, mida antiikajal ei tuntud.

Lossist viiakse tegevus looduse rüppe, õnnelikku Arkaadiasse. Faust ja Helena on eraldunud maalilisse kaljukoopasse. Nende ühendusest sünnib suurepärane poissiaps Euphorion. Ta kasvab mitte päevade, vaid tundidega, peagi on ta noormees. Käes on tal lüüra, pea ümber helendab valgus. Fausti ja Helena poeg päris oma vanemate parimad küljed, isalt dünaamilisuse, edasipüüdmise, emalt hellenistliku harmoonilise ilu. Nähtavasti tahtis Goethe öelda, et Euphorion osaliselt ületab Fausti. Ta ihkab võitlust, kangelastegusid, sööstab lahingusse oma rahva eest. Ootamatult leiame vihjeid kreeklaste ülestõusule türklaste vastu autori kaasajal:

Ei, ma eemalt pealt ei vaata!
Kaasa teen, kus vaev ja turm.

Euphorion tõttab sinna, kus käib taplus. Ta tunneb, et talle on

* Manto on tegelikult nägija Teiresiase tütar. Asklepiose (ladinapäraselt Aesculapius) tütar on ta vaid Goethe teoses. *Tõlkija.*
** Goethe ainult mainib manalat, kuid stseeni surnute riigis ei kirjutanud.

tiivad kasvanud, ta hüppab kaljult õhku, kuid langeb maha ning kukub surnuks. Seega on ta uus Ikaros. Ent ta keha haihtub kohe, ainult lüüra ja mantel jäävad maha. Poja järel kaob ka Helena, Fausti kätte jääb tema loor.

Fausti ja Helena ühinemine on rõõmus hetk inimkonna ajaloos, mil põhjapoolsed rahvad (renessansiajal) kohtusid antiikkultuuri ning -kunstiga (Faust elas ju tol perioodil).

Kui teises vaatuses olid tähelepanu keskpunktis teaduse probleemid, siis kolmandas arutatakse, milline kunst ning kultuur oleks kaasaja vääriline. Parim poeesia on see, mis tekib rahvuslikku alge ja antiikse kokkusulamisest, Fausti ja Helena ühinemisest, teiste sõnadega — romantilise ning klassikalise suuna sünteesist.

Euphorion, Helena ja Fausti poeg, on Byroni luule. Goethe dešifreeris seda sümbolit vestluses Eckermanniga 6. mail 1827 ja ka mõnedel teistel juhtudel. «Kedagi teist peale tema ei võinud ma uusima poeesia esindajaks võtta,» ütles Goethe Eckermannile 5. juulil 1827. «Tema on vaieldamatult meie sajandi suurim anne. Pealegi pole Byron ei klassikaline ega romantiline. Ta on kaasaeg ise; nimelt niisugust poeeti oli mulle vaja.»

Esialgse kava järgi pidi episood Helenaga lõppema teisiti. Byroni surm Mesolongionis 19. aprillil 1824 ajendas Goethet püstitama talle «Faustis» «armastuse mälestussammast».

Paralleelselt kaasaja uute joonte kajastamisega arendatakse tragöödias edasi põhiprobleemi, mis sõnastati juba proloogis ning lepingu sõlmimisel. Faust esindab Inimest (suure tähega). Kas niisugune inimene suudabki leida oma soovide rahuldamist (ja kui suudab, siis milles)?

Helena andis Faustile mõõtmatult rohkem kui õukonnaelu «naudingud». Ülla kunsti tundmaõppimine teeb inimese paremaks. Väärib märkimist, et Faust on see, kes tahab Helenat leida, mitte kurat. Mefistofelesele see ei meeldi. Sellest episoodist alates on otsingutes aktiivsem pool Faust.

Kui tähtsaks Goethe seda episoodi ka ei pea, ei saa siiski mõtleja ning realistlik kirjanik vastata elu mõtte ja tõelise väärtuse küsimusele soovitusega otsida neid esteetilises ideaalis, ükskõik kui õilis see ka pole. Sõnad «algul oli tegu» ja «aktiivne vaim» viitavad sellele, et Faust võib leida lõpliku rahulduse ainult praktilises tegevuses.

Hellasest tullakse tagasi Saksamaale. Lennatakse üle paijude maade, mis allegooriliselt arendab edasi eksperimenti, tutvumist inimeste eluga. Puhkehetkel kõrgete mägede harjal kõneleb Faust Mefistofelesele oma ideest, hiiglaslikust tööst miljonite hüvanguks. Tuleb viia ellu grandioosne plaan. Faust kavatseb võita mereit kaldaäärsed maad ja mõõna ajal paljanduva ala, mis asustatakse tööinimestega. Rahulik vaba töö peab saama uue ajastu põhijooneks. Ega Goethe asjata neljandas vaatuses kujuta hädasid, mida

toob sõda. Mitte sõdades ja tülides, vaid looduse võitmises inimkonna kasuks peituvad mõistuse väärtus ning jõud, mida püüdsid alavääristada reaktsioonilised ideoloogid. Ei saa tähele panemata jätta seda, et Faust saab õiguse oma katseiks «lojaalselt»: Mefistofeles aitab tühisel keisril trooni säilitada, et saada Faustile tänutäheks maad, mida ta kavatseb kuivendada. Vanas eas ei tunnustanud Goethe revolutsioonilist teed. Seega ei ole jutt siin impeeriumi muutmisest, vaid uue ühiskonna loomisest rahulikul teel väljaspool keisririigi piire. Nähtavasti mõtles autor, et Fausti loodav utoopiline ühiskonnakord pikkamööda laieneb ja surub vana korra välja. Goethe mõtetel on palju ühist tema kaasaegsete utopistide ideedega (Saint-Simon, Owen jt.).

Goethe näitas uue ühiskonna ehitamist väga üldistes joontes, ent selge on siiski see, et Fausti uusasunike seas ei ole kohta inimese ekspluateerimisel inimese poolt. Inimesed võitlevad merega, mitte omavahel.

Fausti eesmärk on küll väga õilis, kuid ka lõppepisoodis (V vaatus) ei kujuta Goethe tragöödia peategelast pühakuna. Merd alistades on ta mõnikord kannatamatu, võimust joobunud; kui on vaja kiiresti suurt eesmärki saavutada, ei vali ta vahendeid. Selles mõttes on näitlik vanakeste Philemoni ja Baucise kurb saatus, kes ei tahtnud oma kodu maha jätta. Faust on karmilt nõudlik ka lihtsate tammiehitajate suhtes, kuid ta ei ehita ju isiklikes huvides. Mitte Faust, vaid Mefistofeles esindab kodanliku progressi brutaalseid külgi: piraatlust, tapmist, kümniku julmust.

Vana Faust (ta on juba 100-aastane) leiab lõpuks selle, mida ta oli asjatult otsinud kogu oma elu, nimelt tõesti üllast tegevust. Ta ei leidnud seda rafineeritud ning abstraktses vaimuilmas, vaid loovas tegevuses miljonite inimeste hüvanguks («õnne»- ja «kauni hetke» probleemi materialistlik lahendus). On tähtis, et see avastus aitas Faustil üle saada meeleheitest ja skepsisest, mis omal ajal olid ta Mefistofelese juurde tõuganud. Loomepalangust haaratud Faust, kuigi füüsiliselt võimetu ning pime, ei karda enam midagi, ei kahtle enam milleski. Kuigi äsja pimedaks jäänud, hüüab ta:

Näib, öö on käes, kõik ümber mattus uttu,
kuid kirgast valgust täis on minu põu.
Mu kavatsus nüüd teostuma peab ruttu.

Eksivad need kriitikud, kes teose peategelase pimedusele viidates väidavad, et Faust ainult kavandas uue ülesehitamist, täideviimine peab aga toimuma kauges tulevikus. Utoopia kõik põhilised materiaalsed eeldused oli Faust juba loonud, kuigi temale endale ei ole määratud näha vaba rahvast, kelle õnne nimel ta oli nii visalt töötanud.

Ei asjatu sel olnud otsiskelu,
kes kõige viimast tarkust teab:
vaid see on väärt nii vabadust kui elu,
kes pidevalt neid kätte võitma peab,
kes ohte trotsib inimeste seas
nii noorest peast kui kesk- ja raugaeas.
See on mu ihaldatud ideaal,
kui vaba rahvas asub vabal maal.
Siis võin ma öelda kaunil hetkel:
veel viibi, ilus oled, viiv!
Ei katta siis saa maisel retkel
mu jälgi unustuseliiv.
Ses aimuses täis õnne on mu vaim.
Oh ülev hetk, mu elu ilusaim!

Mefistofeles võtab Fausti sõnast. Faust oli lausunud lepingus nimetatud sõnad. Saabub surm: «Faust langeb tagaspidi.» Mefistofelesel on formaalselt õigus. Kuid sisuliselt eksib ta suuresti. Ta arvestused olid kõik valed. Ta ei olnud võimeline lämmatama Fausti üllaid püüdlusi, ei suutnud hägustada ta mõistust meelelise naudinguga. Hoolimata oma eksitustest ning langustest, leiab Faust arukalt mõtleva inimese silmis täieliku õigustuse.

Tragöödia kui terviku mõistmise huvides ei tule liialdada epiloogi religioosset tähtsust; Goethe kasutas siin vanade kirikumaalide motiive. Epiloogi tähtsus peitub kõigepealt Fausti ja Margareta uues, seekord hauataguses kohtumises, selle «patuse naise» kuju uues kirgastumises, tema «igavesti naiseliku» alge õilistavas mõjus.

Taevas andestab Faustile. Seda vajab Goethe draama optimistliku mõtte selgitamiseks paljudele lugejatele, kes tollal, Püha Liidu päevil, olid tugevasti mõjustatud kirikust.

«Faust» on tähtis testament tulevastele põlvedele. Ta kinnitab usku mõistusesse, sellesse, et inimene suudab muuta ühiskonda ja ehitada üles uut elu mõistlikkuse ning õigluse printsiibil. «Faustis» kutsub Goethe üles rahulikule loovale tööle, rahvaste sõbralikule ühistegevusele looduse stiihia aheldamisel, ta kuulutab inimese suurimaks väärtuseks pidevat ning visa võitlust teiste inimeste õnne eest. Paljud suured inimesed, tuntud revolutsioonitegelased on meenutanud Fausti kuulsat surmaeelset monoloogi.*

Goethe suri 22. märtsil 1832.

---

* «Fausti» I osa on eesti keeles ilmunud A. Jürgensteini (1920) ja A. Sanga tõlkes (1946). 1967. a. ilmusid mõlemad osad koos A. Sanga tõlgituna. Katkendeid «Faustist» on tõlkinud ka J. Kärner («Looming», 1935). *Tõlkija.*

ITAALIA KIRJANDUS

XVII ja XVIII sajandil oli Itaalias eriti populaarne XVI sajandil tekkinud maskikomöödia (*commedia dell'arte*). See oli professionaalne komöödia, Itaalia mitmete rahvakihtide armastatud vaatepilt, mis kohati tõrjus välja teised žanrid.

Maskikomöödia on väga eripärane kunst. Elukutseliste näitlejate trupid rändasid mööda Itaaliat ja välismaal ning esitasid improviseeritud näidendeid. Iga näitleja lõi oma rolli sõnalise osa ise otse laval. Eelnevalt valmistati ette ainult lühike konspekt (stsenaarium), milles visandati põhistseenid, mõne sõnaga näidendi tegevustik ja üldjuhendid näitlejatele. Neid stsenaariume koostasid dramaturgid ja ka näitlejad ise.

Süžeest sõltumata olid maskikomöödial kindlad tegelased, kes esindasid traditsioonilisi elust võetud tüüpe; kahe sajandi vältel säilitasid need teatud kindlad omadused ning välised jooned: kaks vanameest (Pantalone ja doktor — Dottore), kaks teenrit (Brighella, Arlekiin — Arlecchino — või Pulcinello), ümmardaja (Kolombiin — Colombina — või Smeraldina), armastajad mehed (Lelio, Leandro või Orazio), armastajad naised (Angelica, Isabella) ja kapten (Capitano). Mõned nendest tegelastest (teenrid ja vanamehed) esinesid maskides.

Commedia dell'arte teatris ei tähenda sõna «mask» niipalju näitleja nägu katvat eset kui teatud kindlaid sotsiaalseid ning lavatüüpe, komöödia tegelasi. Tegevuse peamiseks tõukejõuks oli armuintriig. Osavad teenrid ning teenijannad aitasid armunutel takistusi ületada ja õnnelikuks saada vanemate vastuseisust hoolimata. Kõik lõppes tavaliselt õnneliku abieluga.

Oma õitseajal oli maskikomöödia elujaatavalt vabamõtteline, optimistlik, maist elu nautiv, kriitiliselt meelestatud religiooni, kiriku ning ühiskonna kõrgemate kihtide suhtes, mis iseloomustas muidugi ka kogu renessansikirjandust. Ta oli satiirilise kallakuga ja taunis pahesid ning puudusi ühiskonnas. *Commedia dell'arte* sotsiaalne tendents väljendus eriti kahe rühma inimeste kokkupõrkes, «laste» ja «isade» konfliktis, kus ühel pool olid noored armastajad ning neile kaasatundev teenijaskond, teisel pool vanemad. Komöödia lõppes noorte võiduga ja piiratud, naeruväärsete, vanameelsete, eelarvamustega «isade» häbisse sattumisega.

Pantalone oli rikka ning ihnsa vanamehe traditsiooniline tüüp, tavaliselt kaupmees, kes asjatult püüdis esineda auväärse isa osas, ja sattus koomilistesse olukordadesse. Teine vanamees, doktor, oli endassearmunud ja lobisemishimuline vääršpetlase karikatuur. Teravalt satiiriline kuju oli kapten, hispaanlasest vallutaja paroodia. Temas leidis väljenduse üldrahvalik viha feodaalaja militarismi vastu. Naerdi välja selle aristokraadist ohvitseri upsakust, argust, hooplemist, ta kelkis kõigi ees oma olematute kangelastegudega lahinguväljal ja erakordse eduga naiste juures, kuid väikseimagi ehtsa ohu puhul pani plehku.

Satiiriline tegelane oli ka Tartaglia, kes kujutas endast võimuesindajat — kohtunikku, politseinikku, notarit jne. Ta kogeles ja sai sageli kepihoope.

Positiivsed tegelased olid teenijad ning armastajad. Maskikomöödia demokraatlik tendents väljendus kõige reljeefsemalt teenrite kujudes, kes lõbustasid vaatajaid oma osavuse, kavaluse, taibukuse ning leidliku praktilise mõistusega. Teenritest ei jäänud sugugi maha teenijannad, oma armunud perenaiste usaldusalused ja abistajad.

Teised tegelased, armastajapaarid, jäid küll samuti koomilisteks, kuid nad esindasid näidendite lüürilist lembesuunda. Nad on noored ja meeldivad. Nad oskavad sügavalt ning siiralt armastada. Võitluses oma õnne eest võidavad nad teenijaskonna abil vanad ning rumalad vastased.

Commedia dell'arte üks omapärasusi oli mitmete murrete ja paljude võõrsõnade kasutamine. Tegelased kõnelesid erinevates itaalia murretes, kapteni keel oli küllastatud hispaania sõnade ning väljenditega. Kirjakeelt rääkisid ainult armastajad. Niisugune keeleline omapära aitas luua meeldejäävat lavalist efekti ja individualiseerida tegelasi, ühtlasi oli see maskikomöödia üldrahvaliku iseloomu üks väljendusi.

Commedia dell'arte oli hoogsa tegevuse ja elava dialoogiga vaatepilt. Näitlejalt nõuti väljapaistvat professionaalset meisterlikkust, viimistletud lavalist tehnikat, oskust üles ehitada näidendit ja intriigi. Trupp pidi olema hästi koos töötav loominguline kollektiiv, näitlejate ansambel, milles iga osatäitja, hoolimata tema individuaalsetest võimetest, oli osa tervikust. Maskikomöödias pöörati palju tähelepanu muusikale, laulule, tantsule, bufonaadile, klounaadile, tsirkusetrikkidele. See kõik moodustas orgaanilise terviku ühes näitleja sõnalise ning mängulise meisterlikkusega. *Commedia dell'arte* etendused ei nõudnud keerulist lavapilti, neid oli võimalik esitada isegi tänaval.

Maskikomöödia töötas välja näitleja mänguvõtted ja näidendi ülesehituse printsiibid, mida tarvitasid ka hilisemad põlvkonnad. Esimest korda teatriajaloos esinesid siin naised elukutseliste näitlejatena. *Commedia dell'arte* võitis kuulsuse kogu Euroopas tänu itaalia truppide sagedastele esinemistele välismaal (ka

Venemaal) ja avaldas teatud määral mõju Euroopa XVI—XVIII sajandi suurimate dramaturgide loomingule.

Commedia dell'artel kui professionaalse teatri algstaadiumil oli ka nõrku külgi: elu ühekülgne ning lihtsustatud kujutamine, suurte üldistuste puudumine. Iseloomulikuks jooneks oli jäme väline komism (bufonaad), näidendeis oli ülipalju narrivempe ja trikke (kepihoobid, kirpude ning kärbeste püüdmine, kõrvakiilud ja võmmud, kukerpallitamine ääretasa täidetud klaasiga jne.), nendes oli sageli sündsusetuid stseene, lubatud olid ebaviisakad teravmeelsused ning žestid jne.

Aja jooksul negatiivsed küljed tugevnesid. XVII sajandi keskpaigast alates hakkas maskikomöödia alla käima ja degradeerus sajandi lõpuks, üha rohkem sattus ta aristokraatide maitse ning vaadete mõju alla. Nõrgenesid satiirilised, realistlikud ja demokraatlikud jooned. Ideelist vaesumist kompenseeriti puhtvälise vaatepildi rõhutamisega, mille eesmärgiks oli ainult lõbustada jämeda koomikaga, kusjuures ei puudutatud moraaliküsimusi ega ühiskonnaprobleeme.

Itaalia teatri uus õitseng on seotud Carlo Goldoniga, valgustusaja ühe suurema dramaturgiga. Goldoni novaatorlus seisab niihästi rahvaliku maskikomöödia nõrkade külgede ning oma aja ära elanud joonte hülgamises kui ka loomingulises suhtumises *commedia dell'arte* saavutustesse ning nende edukas rakendamises.

CARLO GOLDONI

(1707–1793)

Loomingu algus. Carlo Goldoni sündis 25. veebruaril 1707 Veneetsias arst Giulio Goldoni perekonnas. Dramaturgi vanaisa Carlo Alessandro Goldoni, kelle majas möödusid tulevase kirjaniku varasema lapsepõlve aastad, oli tuntud jurist ja küllaltki jõukas mees. Goldonide perekonnas armastati teatrit ja poiss kasvas õhkkonnas, mis juba maast-madalast äratas tas huvi teatri vastu. Carlo hakkas peagi innukalt isa raamatukogus olevaid komöödiaid lugema ja proovis ka ise näidendeid kirjutada.

Pärast algkursuse lõpetamist Veneetsias õppis Goldoni Perugia ja Rimini jesuiitide kolledžis, hiljem Pavia ning Modena ülikoolis (1723—1731). 1731. a. kaitses ta doktoridissertatsiooni, sai juristidiplomi ja hakkas praktiseerima advokaadina. Ent Goldoni kõik mõtted ja soovid olid seotud teatriga. Iga jõudehetke kasutas ta komöödiaklassikute, Plautuse, Terentiuse, Aristophanese, Menandrose, Molière'i lugemiseks, käis arvukate rändtruppide etendustel.

Goldoni kirjutas näidendeid kohalikele teatritele ja esines ka ise näitlejana. Nii näiteks täitis ta keskset naisosa Gigli komöödias «Don Pilone õde». «Thalia ootas mind oma templis,» kirjutas Goldoni «Memuaarides», «ta viis mind sinna mööda käänulist rada, külvas mu teele okkaid, enne kui mulle ühe õie andis.»

1734. a. kohtas Goldoni Veronas Giuseppe Imeri teatritruppi. Ta oli selle teatriga kaua seotud ja kirjutas sellele näidendeid. Jõudnud trupiga Veneetsiasse, lavastas ta näidendeid San Samuele teatris (üks linna seitsmest teatrist). Nii kodulinnas kui ka trupi sagedastel etendustel Itaalia teistesse paikadesse hakkas Goldoni ebatavaline anne järjest rohkem publiku poolehoidu võitma.

Esimene loominguperiood. Goldoni reform. Goldoni esimene loominguperiood (1734—1743) oli seotud Imeri trupi ja San Samuele teatriga. Hoolimata hiilgavast edust, ei olnud dramaturgi kirjanduslik meetod veel välja kujunenud. See oli iseseisva kunstitee otsingute aeg. Ta kirjutas komöödiaid proosas ja värssides, lõi intermeediume, ooperilibretosid, divertismente. Ta oli veel tugevasti seotud kirjanduslike stampide ja teatritraditsioonidega ning tegi alles esimesi katseid nendest vabanemiseks. Tolle perioodi olulisemates komöödiates — **«Härrasmees»** («Momolo cortesàn», 1738), **«Pillaja»** («Il prodigo», 1739), **«Pankrot»** («La bancarotta», 1741), **«Tubli naine»** («Donna di garbo», 1743) — viib Goldoni osaliselt ellu oma teatrireformi, täielikult teeb ta seda aga alles teisel perioodil (1748—1753).

Goldoni teatrireform hõlmas nii komöödia teksti kui ka näitlejamängu. Oma teooria alused esitas ta programmnäidendis **«Koomiline teater»** («Il teatro comico», 1750) ja **«Memuaarides»**, praktiliselt kasutas ta neid aga mitmetes oma näidendites.

Juba üliõpilaspäevil, tehes ülikoolide ja eraraamatukogudes tutvust maailmakirjanduse tähtteostega, hämmastas Goldonit itaalia dramaturgia vaesus, võrreldes kreeklaste ja roomlaste, hispaanlaste, inglaste, prantslaste kirjandusega. Juba siis jõudis Goldoni veendumusele, et itaalia näitekirjandust tuleb arendada, lähtudes kaasaja aktuaalsetest ühiskondlikest probleemidest ning toetudes kindlatele rahvuslikele traditsioonidele.

Teda köitis Machiavelli komöödia «Mandragola», sest «see oli esimene karakterkomöödia», mida ta luges. Tulevikukomöödiat kujutab ta endale ette «Mandragola»-taolisena, kuid suurema sündsuse ja elutõega. Ta tahab selle žanri teha elegantsemaks ning väärikamaks ja samal ajal anda sellele sügavaid ideid, muuta see ühiskonna kasvatamise ning pahede ja eelarvamuste naeruvääristamise vahendiks.

«Oma kodumaa teatri eksimusi parandada» püüdes jõuab ta mõttele, et tuleb kindlasti «kirjutada karakternäidendeid; nimelt iseloomude kujutamine tagab hea komöödia». Goldoni arvab, et uut tüüpi komöödia, karakterkomöödia, peab kujutama elust võe-

tud inimeste iseloomusid, mis peaksid asendama *commedia dell'arte* traditsioonilisi maske.

Juba esimestes komöödiates kujutas Goldoni kaasaegsest itaalia ühiskonnast pärit konkreetseid ning elulisi sotsiaalseid tüüpe. Näiteks oli **«Pillaja»** (1739) peategelane, oma varandust raiskava rahamehe kuju, XVIII sajandi 30-ndate aastate Veneetsiale iseloomulik tüüp. See oli nii tõepärane, et veneetslased tundsid temas ära oma kaaskodanikke. «Kõik tahtsid teada, kes oli prototüüp,» kirjutas Goldoni. «Mina aga võtsin peategelase nende rikaste hulgast, kes langevad oma nõrkuste ja meelitajate sepitsuste ohvriks.»

Komöödias **«Pankrot»** (1741) tõi dramaturg esile uue tüübi, rikka pankrotmeistri, kes kujutas endast ohtu ühiskonnale. Peale näiliselt pankrotistunud kaupmeeste süüdistas autor ka «kõiki neid, kes nende kuritegudele kõige rohkem kaasa aitasid». Selliste inimestega tutvus Goldoni advokaadina ja ka Genua vabariigi konsulina Veneetsias.

Kõneldes nende komöödiate edust teatris, lisas Goldoni, et vaatajate seas oli inimesi, kelle viha tal oli põhjust karta.

Goldoni reformi tähtsaks küljeks oli improvisatsiooni kaotamine ja nõue, et näitlejad peaksid rangelt kinni komöödia tekstist. Näitleja osa piirdus autori antud kirjandusliku materjali tõlgendamise ja kehastamisega laval. Tänu sellele tugevnesid komöödia ideeline külg ja ühiskondlik tähtsus, ühiskonda kasvatav osa, samuti muutusid nüüd tihedamaks teatri suhted kirjandusega.

Goldoni teostas reformi pikkamööda ja ettevaatlikult. Soovides vabastada kaasmaalasi «igivanast farsiharjumusest» ja õpetada neid armastama liigutavat ning sisutihedat komöödiat, läheneb ta oma eesmärgile aeglaselt, kuid pidevalt. Ülalmainitud esimese perioodi teostes, mis alustasid uut tüüpi, individualiseeritud tegelastega realistliku komöödia («Härrasmees», «Pillaja», «Pankrot»), kirjutas ta teksti ainult peategelasele, teiste tegelaste osi improviseeriti, nagu tavaliselt *commedia dell'arte* teatris. Nendes näidendites, nagu märkis autor, «polnud dramaturgidele iseloomulikku stiiliühtsust»; alles komöödias **«Tubli naine»** (1743) kirjutas autor kõik osad. Samuti järkhaaval kõrvaldas Goldoni komöödiast maskid, mis osaliselt olid kasutusel veel ta varasemates näidendites.

Goldoni komöödiates säilisid paljud *commedia dell'arte* iseloomulikud jooned, mis dramaturgi loomingu sulatusahjus said uue kunstilise väärtuse ning ideesuunitluse. Goldoni võttis üle ja arendas edasi selle demokraatlikke, humanistlikke ja realistlikke külgi. Ta säilitas paljud maskikomöödia tegelased (Pantalone, doktor, Brighella, Arlecchino, Colombina, armastajad), kuid andis neile uue mõtte, uue konkreetse sisu. Abstraktsed tinglikud kujud sündisid ümber individualiseeritud kaasaegseteks tegelasteks. Ka Goldoni näidendites kõneldakse mitmetes murretes, ta võttis suurel määral üle näidendi intriigi ülesehituse, hoogsa tegevuse, dünaamilise dialoogi, oskuse luua kontakti vaatajaga, elurõõmu ning teravmeelsuse, millest ta välistas jämeduse ja primitivismi. Goldoni teoste lavalisus sõltub suuresti *commedia dell'arte* kogemustest.

Ent Goldoni astus välja maskikomöödia jämeduse vastu; oma teostes, nagu ta ütles, püüdis ta üllatada publikut «naljaka ja liigutava seguga». Ta eemaldas komöödiast bufonaadi, trikid, primitivismi tegelaste sisemaailma kujutamisel. *Commedia dell'arte* näidendites on peamiseks tegevus, sündmused ja väline komism. Goldoni komöödiates tulevad aga esiplaanile psühholoogiline analüüs, ühiskonna ning eraelu teatud külgede väljanaermine. Satiir muutub tal pehmemaks, kuid sisukamaks ja kunstiküpsemaks kui maskikomöödias, või siis asendub see peene huumoriga.

Suure asjatundjana lavakunsti alal ja itaalia komöödia reformaatorina võitles Goldoni näitlejamängu vanade võtete vastu. Ta kirjutas osi ja isegi terveid näidendeid kindlatele näitlejatele (näiteks Sacchile, Golinettile, Medebacile), kellega ta järjekindlalt koos töötas. Näitekunstis taotles ta lihtsust, plastilisust, nõudis «lihtsat ning väljendusrikast esitusviisi».

Teise perioodi (1748—1753) näidendites läks Goldoni itaalia komöödia ümberkujundamises veelgi kaugemale. Ta tabas «vastasrinnet veelgi otsustavamalt ning täpsemini» ja viis põhimise oma reformist ellu.

Goldonil õnnestus luua itaalia kirjakeeles realistlik karakterkomöödia ehk kommetekomöödia, mis kujutab elust võetud inimesi, autori kaasaegseid. Tema reformis tuleb esile tõsta ka näitlemise realistlike printsiipide rõhutamist.

Goldoni reformil oli suur ühiskondlik ning poliitiline tähtsus. See oli seotud elavnemisega ühiskonnaelus XVIII sajandi keskel. Itaalia komöödia hakkas kuulutama valgustuse edumeelseid ideid, tõstis häält feodaalühiskonna tugede, aristokraatide eelarvamuste, kiriku ning katoliikliku reaktsiooni ja Itaalia poliitilise killustatuse vastu. Goldoni pidas teatrit ja dramaturgiat ühiskonna kasvatamise tähtsaks vahendiks. Tema reform avaldas tuntavat mõju kogu XVIII sajandi itaalia kultuurile. Seega oli võitnud demokraatlik ning realistlik kunst, milles esitati olulisi ühiskonnaideid äärmiselt elavas ja sundimatus vormis, komöödiažanri sädelevuse, teravmeelsuse ning elurõõmsa naeruga.

Teine loominguperiood. Goldoni tegevuse teine periood (1748—1753), mis on seotud Medebaci esmaklassilise trupi ja Sant'Angelo teatriga Veneetsias, on äärmiselt viljakas meisterlike teoste ajajärk. Goldonist saab nüüd elukutseline dramaturg. Ta loob rea kunstiküpseid komöödiaid: **«Kaval lesk»** («Vedova scaltra», 1748), **«Kahe isanda teener»** («Il servitore di due padroni», 1748), **«Aus tütarlaps»** («La putta onorata», 1749), **«Valetaja»** («Il bugiardo», 1750), **«Arukas naine»** («La dama prudente», 1751),

«**Feodaal**» («Il feudatorio», 1752), «**Võõrastemaja perenaine**»* («La locandiera», 1752). Ainult ühe teatrihooaja vältel (oktoobrist 1750 märtsini 1751) kirjutas ta 16 komöödiat, nende seas «**Antikvaari perekond**» («La famiglia dell'antiquario»), «**Kohvik**» («La bottega del caffè»), «**Pamela tütarlapsena**» («Pamela nubile»), «**Tõeline sõber**» («Il vero amico»), «**Naiste keelepeks**» («I pettegolezzi delle donne»), «**Aus seikleja**» («L'avventuriere onorato»).

Teise perioodi avanäidend on «**Kaval lesk**», Goldoni elurõõmsamaid, teravmeelsemaid ning menukamaid komöödiaid.

Komöödias mürtsub ja lõbutseb Veneetsia karneval, hästi on kujutatud XVIII sajandi Veneetsia elu, kombeid ning tavasid. Peategelane on võluv noor lesk Rosaura. Temasse on armunud inglane lord Runebif, prantslane monsieur le Bleau, hispaanlane don Alvaro de Castiglia ja itaallane krahv di Bosco Nero, kes mööda Itaaliat reisides sattusid Veneetsiasse ja võõrastemajas kohtasid üksteist. Nad kurameerivad Rosauraga, taotledes naise soosingut. Inglane kingib talle briljante, prantslane oma luksuslikult raamitud portree, hispaanlane kuulsate esivanemate nimekirja, itaallane aga saadab talle tundeküllase armastuskirja. Rosaura otsustab iga nõudleja tunnete sügavuses selgusele jõuda. Rahvarikka karnevali ajal läheb ta maskis San Marco väljakul asuvasse kohvikusse ja kohtab kordamööda kõiki oma austajaid, iga kord vastavates rahvariietes. Inglane, prantslane ja hispaanlane armuvad kiiresti tundmatusse naisesse. Ainult Bosco Nero jääb ebaviisakalt ükskõikseks võõra daami koketeerimise suhtes, öeldes, et armastab vaid Rosaurat. Nii saab Rosaura teada, kelle tunded on kõige siiramad.

Goldoni kujutab teose peategelast kui taibukat naist, kes püüdleb iseseisvuse poole ja kaitseb kindlalt oma inimväärikust. Ta ei ole nõus ohverdama ei vabadust ega väärikust ka mitte armastuse eest. Ta ei himusta varandust ja kallite kinkidega ei saa tema poolehoidu võita. Lord Runebifi briljandid ei liiguta teda sugugi, sest «niisuguse hinnaga ei osteta armastust ega sõprust». Rosaura ei eelista Bosco Nerot mitte ainult sellepärast, et mees teda teistest rohkem armastab, vaid ka seetõttu, et hoolimata oma armukadedusest ning ägedusest on ta teistest austajatest inimiikum. Pealegi «on tal eelis, et ta on minu kaasmaalane. Seda eelist arvestatakse kõigi rahvaste juures», ütleb Rosaura.

Kavaler le Bleau peaaegu paroodilises kujus pilgatakse teravmeelselt prantsuse aristokraatide natsionalistlikke eelarvamusi ning upsakust, nende põlglikku suhtumist teistesse rahvastesse ja arvamust, et kõik teised peale prantslaste on tahumatud ning väärivad ainult põlgust.

Dramaturgi meisterlikkus ilmneb peategelase ja nelja austaja

* Eesti laval läinud pealkirjaga «Mirandolina». *Tõlkija.*

iseloomude väljajoonistamises. Neil kõigil on oma eripära, neid individualiseerivad ka rahvuslikud erinevused.

Samuti on liigendatud teenijaskond. Siin on lordi toapoiss Birif, krahvi teener Folletto, traditsiooniline Arlecchino, kes teenib võõrastemajas ja hakkab kõhklemata korraga kahte isandat teenima — hispaanlast don Alvarot ja prantslast le Bleau'd.

Arlecchino on näidendi juhtivaid tegelasi. Ta lõbustab vaatajaid, esinedes kord hispaanlase, kord prantslase saadikuna ja andes üle kingitusi Rosaurale, sealjuures karikeerivad ta «prantsuse» kombed le Bleau'd. Rosaura kirjad ajab ta segamini, nii et kumbki austaja neist aru ei saa. Arlecchino tuleb armastajatele appi. Tänu oma taiplikkusele oskab ta kirjad enam-vähem rahuldavalt ära seletada. Tekib terve rida koomilisi arusaamatusi ja naljakaid stseene.

Maskikomöödia traditsioone, võtteid ja parimaid saavutusi on loominguliselt kasutatud ka komöödias «**Kahe isanda teener**», mis kujutab endast «Kavala lesega» võrreldes sammu edasi. Näidend on harukordselt hoogne ja paeluv, põneva intriigiga, tormilise tegevusega, kindla kompositsiooniga ja täpselt joonistatud peategelase teener Truffaldinoga. Ta teenib korraga kahte isandat: Florindo Aretusit ja tema armastatut Beatrice Rasponit, kes olukorra tõttu on teineteisest lahutatud. Veneetsias satuvad nad juhuslikult ühte ja samasse võõrastemajja. Truffaldino peab olema äärmiselt leidlik, et kahe isanda teenimise raske kohustusega hakkama saada. Näidendi lõpul tulevad ta vigurid päevavalgele, kuid eesmärk on saavutatud — Florindo ja Beatrice on jälle teineteist leidnud. Osava Truffaldino osa täitis meisterlikult kuulus näitleja A. Sacchi.

Komöödiates «**Arukas naine**», «**Kavaler ja daam**» («Il cavaliere e la dama») ja teistes pilgatakse *cicisbeode** pidamise vastikut kommet, mis oli küllaltki levinud itaalia aadlike ning kodanlaste hulgas.

«**Feodaal**» on Goldoni poliitilisemaid teoseid, kus paljastatakse feodaalajastu metsikuid kombeid. Montefosco külla sõidab uus omanik, noor markii Florindo, kellega on ühes tema ema markiis Beatrice. Mõisa seaduslik pärija ei ole siiski Florindo, vaid orvuks jäänud Rosaura, endise omaniku tütar. Ta ei kavatse oma õigustest loobuda ja tahab minna palvekirjaga kuninga juurde.

Noor mõisnik on ülbe, jultunud ja moraalselt alla käinud. Rosauraga käitub ta ebaviisakalt, samal ajal ameleb külanaiste ning -tüdrukutega. Aadlike veendumuste kohaselt arvab ta kindlalt, et ta käitumisele ei ole midagi ette heita. Despoodina nõuab ta külaelanikelt vastuvaidlematut alistumist ja ähvardab kõigil «kaela kahekorra käänata».

* *Cicisbeo* — XVI—XIX saj. Itaalias rikka abielunaise kaaslane seltskonnas. *Tõlkija.*

Florindo käitumine äratab kogukonna viha. Tekib konflikt talupoegade ning mõisniku vahel, milles kõlab tugevasti sotsiaalne protest. Külaelanikud on valmis kõige otsustavamateks tegudeks. Üks nendest, Cecco, ähvardab markiid, kes läheb tema naise juurde: «Ma oskan relvaga ümber käia. Teie hiilguse alandlik teener... Ma olen neli inimest tapnud. Teie hiilguse alandlik teener... Ma olen tapnud neli inimest. Teie hiilguse alandlik teener. Kuulake tähelepanelikult! Neli või viis — mina siin suurt vahet ei tee. Teie hiilguse kõige aupaklikum teener.»

Kogukonna nõukogu koosolekul arutavad talupoegade saadikud, kuidas kaitsta oma au ning head nime ja kogukonna õigusi feodaali omavoli eest. Cecco soovitab lasta Florindot «tubli kuuliga», teine saadik, Mengone, on selle poolt, et isanda maja põlema pandaks, ent külavanem Pascualotto arvab, et «temaga peab toimima nagu talledega, kellelt tahame sigivusvõime ära võtta», siis «ei oleks me naised enam ohus». Saadik Nardo soovitab algul kõnelda markii ning tema emaga, kui aga rahulikul teel ei õnnestu soovitud tulemust saavutada, siis «võtame kasutusele tule, püssi, noa oma vana ning kuulsa kogukonna päästmise nimel». Kõik võtsid selle ettepaneku vastu.

Talupoegade delegatsioon nõuab markiisilt, et noor isand lõpetaks omavolitsemise ja nende naiste ning tütarde võrgutamise. Külaelanikud kuulutavad seaduslikuks omanikuks Montefosco endise peremehe tütre Rosaura, kes on nende hulgas heas kuulsuses.

Järgmistes stseenides konflikt teravneb. Cecco peksab vaeseomaks talupoja riided selga pannud markii Florindo, kelle ta tabab oma naise juurest. Sel puhul märgib üks tegelasi rahuldustundega, «et sinjoore markii sai mõisnikuna kätte esimese andami täiekaaluliste kepihoopide näol».

Talupoegade viha kasvab, külas võib iga hetk ülestõus puhkeda. Ent konflikt laheneb rahulikult. Markiis ilmutab suurt osavust ning paindlikkust aadlihuvide kaitsmisel. Ta paneb paari oma liiderliku poja ja pärusmõisa seadusliku pärija Rosaura, ühtlasi rahustab ta lubadustega talupoegi. Selgub, et Rosaura ei kuulu talupoegade leeri, nendega liitis teda vaid solvatu olukord, ta jääb oma klassi inimeste hulka. Florindo tõotab külaelanike huve austada ja korralikult käituda. Talupojad annavad omakorda järele ja paluvad andestust, et nad nii ägedad olid olnud. Kõik on rahul.

Teose lõpul summutab autor sotsiaalse konflikti ja lahendab selle mõõdukalt valgustusliku moraliseerimisega. Hoolimata leplikust lõpplahendusest näitab Goldoni selles komöödias siiski küllaltki selgesti klassiantagonismi aadlike ning feodaalikkest vabaneda püüdvate talupoegade vahel.

Maskikomöödiaga ühendavad «Feodaali» komöödiažanri võtted, põnev tegevus ning dialoog, demokraatlik suund, samuti ka

traditsioonilised tegelased Arlecchino ja Pantalone, kes esinevad siin nende jaoks ebatavalises miljöös. Arlecchino — vaene talupoeg, kogukonna sulane ja karjus — väljendab sotsiaalset protesti. Näilise naiivsuse ning lihtsameelsuse taga peituvad tas kavalus ja osavus, eneseväärikus ning rõhujate vihkamine, olgu need siis mõisnikud või jõukad talupojad, kogukonna saadikud.

Pantalone on auväärne, jõukas ja heatahtlik vanamees, hoolitseb väga Rosaura venna eest. Ta esineb resonöörina, kommenteerides autori nimel näidendi sündmustikku, taunides halba mõisnikku ja kiites heaks talupoegade tegevust.

Goldoni loomingu tipp on kuulus komöödia **«Võõrastemaja perenaine»**, esimest korda lavastatud jaanuaris 1753. Tegevus toimub ühes Firenze võõrastemajas. Äri läheb hästi, toad ei ole kunagi tühjad. Külastajaid meelitavad siia soodsad tingimused, kuid veel rohkem perenaise Mirandolina võluv välimus, veetlevus, mõistus ning hea nimi. Võõrastemajas elab kolm aadlikku: markii Forlipopoli, krahv Albafiorita ja kavaler Ripafratta, samuti näitlejad Ortensia ja Dejanira. Koos perenaise ja teenijaskonnaga moodustavad need tegelased just nagu miniatuurse ühiskonna: siin on inimesi ühiskonnaredeli erinevatelt pulkadelt, nii «kõrgematest» kui «madalamatest» kihtidest. Markii Forlipopoli esindab vaesunud kõrgaadlit, tal pole mitte midagi peale aristokraadiupsakuse.

Krahv Albafiorita on uue formatsiooni mees, kodanlane, kes ostis endale aadlitiitli. Ta on rikas ja võib suuri kulutusi teha.

Krahv ja markii vihkavad teineteist, sageli läheb asi riiuni. Mõlemad püüavad kurameerimisega, meelitamisega, kingitustega (krahvilt kallimad, markiilt odavamad) noore ning veetleva perenaise poolehoidu võita, ent kõik on asjata, Mirandolina ranget moraali ei väära miski. Markii olukord ei luba tal edukalt võistelda krahviga, kes alandab teda Mirandolina ning teenijate ees ja rõhutab ta vaesust. Krahvi ja markii kontrastsusele on üles ehitatud terve rida koomilisi episoode.

Erinevalt markiist ning krahvist on kavaler Ripafratta jämedakoeline, karm ja otsekohene inimene, veendunud naistevihkaja. Demonstratiivselt avaldab ta põlgust kõigi «eitede», nende hulgas ka Mirandolina vastu. Naise võlu ja tarkus ei liiguta teda, ta naerab markii ja krahvi üle.

Mirandolina on harjunud, et teda austatakse, ja kavaleri käitumine riivab teda. Ta kavatseb rafineeritud kättemaksu. Kavaluse ja osava teesklemisega püüab ta võita mehe sümpaatiat. Peatselt ongi eesmärk saavutatud, kavaler armub temasse meeletult. Ent kui ta tahab naisele armastust avaldada, temaga kokku saada, tema soosingut taotleda, väljendab Mirandolina täielikku ükskõiksust ja põlgust. Teiste meestega edvistades sunnib ta kavaleri armukadeduses vaevlema, viib ta meeleheiteni, alandab teda võõrastemaja külaliste ning teenijaskonna ees. Näidend lõpeb sel-

lega, et Mirandolina, saavutanud võidu kavaleri üle, abiellub demonstratiivselt võõrastemaja teenri Fabrizioga, eelistades seega lihtsat inimest nimekatele ning uhketele aristokraatidele. Tänu oma mõistusele, tahtejõule, energiale ja osavusele võidutseb rahva hulgast tulnud naine kõrkide ning oma eelarvamustes panetunud aadlike üle.

Ka Fabrizio põlgab aristokraate. Mirandolina ja Fabrizio teavad, mis nad väärt on, tunnevad endid tugevate ning vabadena. Nad kehastavad näidendi demokraatlikku suunda.

«Võõrastemaja perenaise» aluseks on hoogsalt arenev intriig. Tegevuse jooksul analüüsitakse järjest sügavamini ja mitmekülgsemalt tegelasi, iga uus stseen avab nende iseloomude uusi varjundeid ning keerdkäike. Goldoni esineb siin suure meistrina inimese komplitseeritud sisemaailma kujutamisel. «Võõrastemaja perenaine» kuulub Goldoni parimate teoste hulka. Seda tunnistati juba autori eluajal. «Võib-olla mind Itaalias meelitati, kuid mulle kinnitati, et ma ei ole varem kirjutanud mitte midagi nii loomulikku ning nii tiheda kompositsiooniga, ja et näidendi tegevus on väga harmooniline ning terviklik,» ütles Goldoni.

Kolmas loominguperiood. Goldoni polnud rahul Medebaci trupi tingimustega ja otsustas teise teatrisse üle minna. Ta sõlmis kasulikuma lepingu vendade Vendraminidega ja sellest ajast peale oli Goldoni tegevus seotud San Luca teatriga Veneetsias. Siin möödub ka dramaturgi kolmas loominguperiood (1753—1762). Lühikest aega innustus Goldoni oma näidendites eksootikast ning tinglikest süžeedest tragikomöödia žanris, kuid pöördus peagi tagasi karakter- ja rahvusliku olustikukomöödia juurde. Ta loomingus süvenesid realistlikud ning demokraatlikud küljed. Tol ajal kirjutas ta palju komöödiaid, millest tähtsamad on **«Kummaline juhtum»** («Un curioso accidente», 1757), **«Uus korter»** («La casa nova», 1758), **«Mühkamid»** («I rusteghi», 1760), **«Palju kära Chiozzas»*** («Le baruffe Chiozzote», 1761).

Komöödias **«Kummaline juhtum»** (1757) näidatakse jõukasse kodanlikku kihti, kolmandasse seisusesse kuuluvate noorte ja vanema põlvkonna («isade») konflikti. Näidend on sihitud feodaalajastu moraali ning kodanluse omakasupüüdlikkuse vastu. Autor võitleb tugeva perekonna eest, mis oleks rajatud armastusel ning vabal valikul, mitte aga kasuarvestusel ja vanemate omavolil.

Vanu vaateid esindab näidendis rikas kaupmees Filiberto. Oma tütre Giannina lubab ta varakale mehele, kelle saabumist Indiast ta kannatlikult ootab. Giannina armastab aga noort prantsuse ohvitseri de la Coterie'd, ent nende abielu teeb võimatuks leitnandi vaesus. Keerukale intriigile lisanduvad sotsiaalsed küsimused ning moraaliprobleemid. Giannina paneb mängu kogu

* Tänapäeval Chioggia (väikelinn Veneetsia lähedal). *Tõlkija.*

oma kavaluse ning leidlikkuse, et isa üle trumbata. Filiberto soovib ebameeldivusi oma võistlejale, rikkale riigirentnikule Riccardole, keda ta põlgab kui tõusikut. Sellepärast annab ta la Coterie'le nõu, kuidas abielluda Riccardo tütre Constanzaga ilma isa nõusolekuta ja laenab noormehele seks puhuks isegi raha. Giannina ja la Coterie kihluvad salaja. Filiberto ootab rõõmsalt Riccardo häbistamist, kuid langeb ise lõksu, mida ta teisele valmistas. Kui kaupmees juhtunust kuuleb, on ta vapustatud, kuid peab siiski toimunuga leppima.

Komöödias kritiseeritakse kodanlust. Tagasihoidlikumalt tehakse seda Filiberto kujus, kes on päritolult kaupmees ja lähedane feodaalaristokraatiale. Halastamatult paljastatakse rikast riigiametnikku Riccardot, jõhkrat ning õelat tengelpungaaustajat, kelle arvates «ainus jumal on raha».

XVIII sajandi kodanluse elu on kujutatud suure meisterlikkusega ja põhjaliku arusaamisega sotsiaalsetest nähtustest komöödias **«Mühkamid»** (1760). Teoses näidatakse karme keskaegseid tavasid, mis valitsesid veel Veneetsia ning teiste Itaalia linnade vanades kaupmeeste majades. Autor võtab põhjaliku vaatluse alla nende psühholoogia, kes peavad kõike omandiks, isegi perekonda. Canciano, Lunardo, Simon, Maurizio on väga äkilise iseloomuga, despootlikud, tahumatud, jämedad ja hoolimatud. Oma tütreid ja naisi peavad nad luku taga, ei luba neile mingit meelelahutust, külaliste ning isegi sugulaste vastuvõtmise on nad ära keelanud. Lunardo kavatseb anda oma tütre mehele, keda neiu kunagi näinudki pole; ta on veendunud, et selliseid asju peab otsustama ilma tütreta, tema on ju perekonnapea.

Teine kaupmees Simon viskab majast välja naise õepoja, sest oma kodus «tahab ta ennast täiesti vabana tunda». Ühel õhtul ütleb ta naisele, et nad lähevad külla, kuid kuhu, see pole tähtis, naise kohus on ju minna, kuhu mees käsib. Niisama toored on Canciano ja Maurizio.

Komöödias näidatakse, kuidas pikkamööda tekib protest despotismi vastu. Canciano naisel Felicel läheb korda kodusest türanniast vabaneda ja ta sunnib meest oma pilli järgi tantsima. Felice tõestab, et jõhkrus ja despotism on lubamatud, ta nõuab viisakust, südamlikkust, pehmust, humaansust. Ta ettevõtmisel on teatud määral edu: mühkamid tundsid häbi ja muutusid taltsamaks. Goldoni usub inimese headesse külgedesse ja arvab, et halbu inimesi on võimalik parandada.

«Mühkamites» saavutas Goldoni erakordse väljendusrikkuse, lihtsuse ja tõepärasuse iseloomude kujutamisel. Neli jõhkardit on väga sarnased, kuid samal ajal ka individualiseeritud. Seda märkis ka autor ise: «Iseloomude sarnasus ei tee näidendit monotoonseks, vastupidi, see loob täiesti uudse ning naljaka pildi. Igal iseloomul on oma nüansid; ma tõestasin selle katsega, et inimiseloome on lõpmatult palju.»

Kodanlikku keskkonda kujutatakse ka komöödiates «Uus korter», «Aus seikleja» («L'avventuriere onorato»), «Fanaatiline poeet» («Il poeta fanatico»), «Inglise filosoof» («Il filosofo inglese»), «Toriseja Todero» («Sior Todero Brontolon») jt. Valgustuskultuuri esindajana näitas Goldoni kodanlasi ka positiivsete tegelastena, feodalismivastase moraali ning ideoloogia kandjatena.

Aristokraate kujutab Goldoni hoopis tumedamates värvides («Meelitaja» — «L'adulatore», «Antikvaari perekond», «Hasartmängija» — «Il giocatore», «Kohvik», triloogia «Elu suvituskohas» — «La villeggiatura» jt.). Positiivsete tegelastena ei esine nad tal peaaegu mitte kunagi. Selles avaldus muidugi nii Itaalia kui ka teiste Euroopa maade valgustuskirjanduse ning -teatri feodalismi- ning aadlivastane suund.

Goldoni maalis ka suurepäraseid pilte rahva elust, kellesse ta suhtus kaastunde ning austusega. Parimaid rahvalikke komöödiaid on ta näidend **«Palju kära Chiozzas»** (1761), milles tuuakse esile terve galerii meisterlikult joonistatud koloriitseid tüüpe, loomulikke, lihtsaid ja otsekoheseid iseloome. Tegevus areneb Veneetsia lähedal Chiozzas, kus elavad kalurid ja paadimehed. Näidendis kujutatakse lihtsate inimeste rasket elu, ent samuti rahva ammendamatut elurõõmu ning õnnelootust. Komöödial on tugev lokaalne koloriit, seda rõhutab ka kohalik keelepruuk, veneetsia dialekti variant.

Ka paljudes teistes Goldoni komöödiates näeme rahvalikke stseene: «Naiste keelepeks», «Tubli naine», «Aus tütarlaps», «Campiello»*, «Köögnaised» («Il massere»), «Leidlik teenijatüdruk» («La cameriera brillante»), «Ustav teenija» («La serva fedele»).

Goldoni loomingu progressiivne suunitlus, kolmanda seisuse ideaale toetavad demokraatlikud ning realistlikud küljed põhjustasid rahulolematust reaktsiooniliste aristokraatide seas. Nende õhutusel otsustas Carlo Gozzi Goldonile väljakutse esitada. Vastukaaluks Goldoni komöödiatele taastas Gozzi oma fantastilistes näidendites *commedia dell'arte*. Ta näidenditel oli kärarikas menu ja Veneetsia publiku poolehoid Goldonile vähenes tunduvalt. Goldoni tundis ennast kodulinnas ebamugavalt ning otsustas sõita Pariisi, kuhu teda oli tööle kutsunud kohalik itaalia teater. Enne lavastas ta oma jumalagajätunäidendi **«Karnevali viimaseid õhtuid»** («Una delle ultime sere del carnevale», 1761), milles ta allegooriliselt kujutas oma lahkumist kodulinnast.

Viimane loominguperiood. Goldoni neljas ja viimane tegevusperiood kulges Pariisis (1762—1793), kus dramaturg elas oma elu lõpuni. Ta andis itaalia keele tunde, võttis osa kultuurielust ja teatritööst. Siin kirjutas ta rea komöödiaid ning ooperilibretosid.

* Campiello — väike väljak Veneetsias, kus ristuvad paljud tänavad. *Tõlkija.*

Kuigi Goldoni tundis kojuigatsust, hakkas ta armastama Prantsusmaad, kus, nagu ta ise tunnistas, leidis oma teise kodumaa, mille pealinna ta nimetas «minu armsaks Pariisiks». Pariis oli tookord kogu Euroopa eesrindlike vaadete ning kultuuri keskus ja, ehkki Goldoni oli poliitiliselt hoopis mõõdukam kui prantsuse valgustajad, tundusid nende mõtted ning kultuur talle lähedased.

Tolle ajajärgu komöödiatest on kõige olulisem prantsuse keeles kirjutatud **«Heategev toriseja»** («Le Bourru bienfaisant»), millel oli menu Pariisi publiku hulgas. Ent ideede ja kunstiküpsuse poolest on see nõrgem Itaalias loodud komöödiatest.

Pariisis kirjutas Goldoni prantsuskeelsed **«Memuaarid»** («Mémoires», lõpetatud 1787), mis on tähtsaks allikaks dramaturgi elu ning loomingu ja XVIII sajandi itaalia teatri uurimisel.

Loomingumeetodi iseärasused. Goldoni koht itaalia ja maailmakirjanduses. Goldoni komöödiate eripära avaldub nii ideedes kui ka kunstimeisterlikkuses. Meetodilt on Goldoni realist. Meisterlikult kujutab ta komöödiažanris iseloome ning konflikte. Goldoni kui valgustusajastu teatri esindaja maailmavaade ja looming on täis vasturääkivusi. Rahvalikkus ning demokratism seostuvad piiratud silmaringiga ajalooküsimustes, liberaalse esteeditsemisega, kodanlaste idealiseerimisega. Itaalia ühiskonna spetsiifilise arengu tõttu XVIII sajandil oli Goldoni mõõdukam kui prantsuse valgustajad.

Goldoni loomingus kajastuvad palju nõrgemini valgustusrealismi ratsionalistlik kallak ja poliitiline tendents. Feodalismivastaseid poliitilisi ning kõlbelisi printsiipe ei esita ta nii abstraktselt ja spekulatiivselt nagu enamik prantsuse ning saksa valgustajaid. Tema kujundirikas süsteem on enam-vähem vaba valgustajate tinglikkusest ja mediteerimisest, ta on selleks liiga emotsionaalne ning otsekohene.

Aristokraatiat ja feodalismi aluseid kritiseerib ta eeskätt moraali aspektist, mitte aga poliitika seisukohast.

Kunsti kõrgeimaks kriteeriumiks ning kohtumõistjaks peab Goldoni elu. Komöödia ülesannet näeb ta vooruse rõhutamises, kusjuures ta nõuab, et säiliksid elutõde ja loomulikkus: «Ma otsisin kõikjal elu ja leidsin ta alati olevat kauni, kui ta mind vooruse ning heade kommete eeskujudega varustas.»

Goldonit nimetatakse Itaalia Molière'iks. Ta ise austas prantsuse dramaturgi ja pidas tema komöödiaid endale eeskujuks. Molière'i suureks teeneks luges ta tema näidendite sotsiaal-poliitilist tendentslikkust, seda, et ta «püüdis pahe ning koomiliste joonte pilkamise ja kõrvaldamisega õilistada komöödiaetendust ning seda kasulikuks muuta». Ent oleks väär otsida Molière'i ja Goldoni loomingu kõigi külgede sarnasust. Molière oli geniaalne komöödiameister, kellel ei olnud võrdset filosoofiliste ja sotsiaalsete üldistuste jõu ning ulatuse poolest ja karakterite tüpiseerimise alal; kuid ta kuulus XVII sajandisse, klassitsistliku esteetika

aega. Goldoni looming, mis kunstilise jõu poolest pole palju nõrgem Molière'i omast, esindab uut etappi komöödiažanri arengus. Itaalia dramaturgi tegelaskujud, keda peaaegu üldse ei olnud mõjutanud klassitsism, on värvikamad, emotsionaalsemad ja elule lähemal.

Goldoni näidendite omapäraks ja ühtlasi oluliseks väärtuseks on nende mängitavus. Dramaturg kirjutas oma teosed kõigepealt teatri jaoks, selleks, et neid lavastataks. Tema loominguline laboratoorium oli teater, mille seaduspärasusi ta oli põhjalikult tundma õppinud. Ta polnud mitte ainult dramaturg, vaid ka lavastaja, näitlejate kasvataja, kellele ta õpetas realistlikku mängumaneeri ja kellelt ta nõudis lihtsust ning loomulikkust. See oli õilis, kuid okkaline tee, sest Goldoni pidi võitlema näitlejate rutiini, iganenud võtete, enesearmastuse ja eelarvamustega. Teisest küljest aga mõjus tihe koostöö teatri ning näitlejatega viljastavalt ta loomingule. «Näitlejate hulgas tunnen ennast nagu kunstnik oma ateljees,» kirjutas ta. Hoolimata tolle aja kõrgemas seltskonnas levinud eelarvamustest, austas Goldoni näitleja elukutset ning isikut ja pidas näitlejat suurte kultuuriväärtuste loojaks. Goldoni näidendid oleksid nagu kerge käega kirjutatud, ometi oli dramaturg väsimatu töömees. Palju aastaid töötas ta päevast päeva, puhkas vähe, sageli pidi komöödia lühikese ajaga lavastuseks küpsema. Teatrihooajal 1750—1751 lõi ta 16 näidendit, mis viisid vaimustusse Goldoni austajad ja dramaturgi hakkasid kõrgelt hindama isegi ta vastased. Ent pingeline töö mõjus kirjaniku tervisele, põhjustades raske närvihaiguse, mille all ta kannatas elu lõpuni.

Goldoni maailmavaade oli küll mõõdukas ega tunnustanud maailma muutmise revolutsioonilisi teid, kuid ta looming oli siiski lähedane Prantsuse suure revolutsiooni vabadusideaalidele ning humanistlikele ideedele. Egas asjatult hinnanud teda kõrgelt Voltaire ning Diderot. Revolutsiooniline Prantsusmaa hoolitses üksiku ning haige dramaturgi eest, kes elas oma viimaseid päevi Pariisis. 7. veebruaril 1793 otsustas Rahvuskonvent Marie Joseph Chénier' aruande põhjal Goldonile pensioni maksta, kusjuures märgiti tema teeneid vabadust armastava inimkonna ees; kui sai teatavaks Goldoni ootamatu surm, otsustas Konvent kahe päeva pärast dekreediga anda pension dramaturgi lesele.

Goldoni loomingule andsid kõrge hinnangu ka teiste maade valgustusideede ning -kirjanduse esindajad: Goethe Saksamaal ja hiljem šveitsi õpetlane Sismondi.

Venemaal hakati Goldoni näidendeid tõlkima ja lavastama juba dramaturgi eluajal. Tema esimesi tõlkijaid olid Hmelnitski ja Šahhovskoi. Suurt huvi Goldoni vastu tundsid Ostrovski ning Suhhovo-Kobõlin.

Nõukogude ajal on Goldonit lavastanud nii kutselised kui isetegevuslikud teatrid üle kogu maa.* Goldoni komöödiate süžeedele on kirjutatud ooper «Võõrastemaja perenaine» (A. Spadavecchia muusika), balletid «Mirandolina» (S. Vassilenko muusika) ja «Vale peigmees» (M. Tšulaki muusika).

Nõukogude kriitikud ja kirjanikud on Goldoni loomingut põhjalikult tundma õppinud ning laialdaselt populariseerinud. Sellest annavad tunnistust teosed ja tõlked S. Mokulski, A. Dživelegovi, A. Gvozdevi, T. Štšepkin-Kuperniku jt. sulest.

Goldoni oli reaktsiooni ja barbaarsuse vaenlane. Tema teoseid läbivad sügav humanism, demokratism, optimism, usk paremasse tulevikku; ta näidendid pakuvad esteetilist naudingut, kuid veelgi tähtsam on, et nad lähendavad inimesi kõigist rahvustest. Goldoni pärandi demokraatlikud ning humanistlikud küljed on kallid kogu progressiivsele ja vabadustarmastavale inimkonnale. Ülemaailmse Rahunõukogu otsuse põhjal tähistati 1957. a. pidulikult Goldoni 250-ndat sünniaastapäeva.

CARLO GOZZI
(1720–1806)

Väljapaistva itaalia dramaturgi Carlo Gozzi muinasjuttnäidendid** kujutavad kurikavalate ning heade haldjate fantastilist maailma, kus toimuvad kummalised metamorfoosid ja kus ausad ning julged inimesed peavad rasket võitlust egoistide, silmakirjatsejate ja rõhujatega. Selles maailmas kõlasid vana maskikomöödia tegelaste hääled hoopis uudselt.

Gozzi ja Goldoni reformisid mõlemad itaalia teatrit, kuid kumbki tegi seda omal viisil.

Väliste sündmuste poolest on Gozzi elu vaene, kuid seda täitis katkematu pingeline loometöö. Kogu oma elu ja loominguga oli Gozzi seotud Veneetsiaga. Ta sündis rikka linnakodaniku perekonnas. Isa oli tüüpiline epikuurlik aristokraat, ema pidas rangelt kinni traditsioonidest ja oli rohkem huvitatud suurilma meelelahutustest kui laste kasvatamisest.

Ajakirjanikust vanema venna Gasparo mõjutusel hakkas Carlo juba lapsepõlves kirjandust armastama. Pärast kooli lõpetamist teenis Gozzi mõne aasta sõjaväes, viibis Dalmaatsias ja 1744. a. naasis Veneetsiasse. Gozzide majja kogunes alati palju poeete ja dramaturge. Sageli vaieldi siin ägedalt kirjanduse, teatri ning filosoofia üle.

* Eesti lavale ilmus Goldoni põhiliselt 40-ndatel ja 50-ndatel aastatel, välja arvatud «Kahe isanda teener», mis lavastati juba 1922. a. Teisi lavastusi: «Mirandolina» (1945), «Põikpea» (1946), «Kaval lesk» (1951), «Osav teenijanna» (1952) jt. *Tõlkija.*

** Muinasjuttnäidend kujunes itaalia kirjanduses eri žanriks, mis sai nimeks *fiaba*. *Tõlkija.*

Tol ajal elas itaalia teater sündmusterikast ja tormilist elu. Pietro Chiari kirjutas sentimentaalseid ning romantilisi näidendeid. Neil oli kõmuline, kuid lühiaegne menu. Carlo Goldoni lõi realistlikke komöödiaid ja võitis nendega üha rohkem poolehoidjaid.

Aastal 1747 asutas Daniel Farsetti Granelleschide Akadeemia * (*Accademia dei Granelleschi*). Sõna *granello* tähendab «viljatera» ja «absurd». Sellepärast nimetasid paljud seda omapärast kirjanduslikku ühendust Nalja-Akadeemiaks.

Gasparo ja Carlo Gozzi olid seltsi aktiivsed liikmed. Akadeemia koosolekutel mõeldi välja omapäraseid tavasid, näiteks juhataja pea «krooniti» kapsalehtedest pärjaga. Nendel ebatavalistel istungitel kirjutati nalju, epigramme ja paroodiaid tulvil «lendlehti». Ka Gasparo ning Carlo Gozzi kirjutasid sageli neid «lendlehti».

Granelleschide Akadeemia liikmed, enamasti Veneetsia aristokraadid, suhtusid eitavalt valgustusdramaturgide Goldoni ja Chiari tegevusse. Tekkiva kodanliku kultuuri esindajate suhtes oli eriti kriitiliselt meelestatud Carlo Gozzi. Anonüümselt avaldas ta paroodia «Akadeemikute Granelleschide koomiline teater Palveränduri kõrtsis», milles naeruvääristas Goldoni komöödiate süžeesid ja tegelasi. Peatselt esines Gozzi avalikult, andis välja almanahhi «Nähtamatute mõjudega laaditud barkass lisapäeva-aastaks 1756» («La tartana degl'influssi invisibili per l'anno bisestile 1756», 1757), 12 laulust koosneva satiiri «Tujukas Marfisa» («La Marfisa bizzarra», trükitud 1772) jt.

Gozzi pidas Chiari näidendeid võltsideks ja ülespuhututeks, Goldoni olustikukomöödiaid ta samuti ei tunnustanud. Ta küll möönas, et Goldoni on kahtlemata andekas, kuid tema näidendites puudub põnevus, ei ole huvitavat intriigi, need on naturalistlikud, vulgaarsed nii stiililt kui sõnavaralt ja kujutavad šaržeeritud tegelasi. Ta kirjutas Goldonist: «Paljud ta komöödiad on lihtsalt kokkukuhjatud stseenid.»

Carlo Gozzi süüdistas Goldonit selles, et ta kopeeris tegelikkust ja elu, välistas oma näidenditest romantika ning fantastika ja sai tulemusena kuivad ja ratsionalistlikud näidendid. Gozzi arvas, et tingimata on vaja anda teatrile tagasi poeesia ning fantaasia vanaaegse maskikomöödia, *commedia dell'arte* taaselustamisega. Ta soovis, et teatrilavale tuleksid uuesti tagasi maskikomöödia elavad, sädelevad, teravmeelsed kujud.

Gozzi otsustas luua näidendeid, milles oleksid fantastilised pildid, kummalised tegelased, keerukad situatsioonid ja ebatavalised konfliktid. Nagu ta arvas, pidi nende ebatõepäraste elementide

* Akadeemial pole siin muidugi midagi ühist selle sõna tänapäevase tähendusega. Akadeemiaid oli tollal Itaalias palju, need olid tegelikult kirjanike ning kunstnike vaidlusringid. *Tõlkija.*

kaudu jõutama laval tõe leidmiseni tegelikkuses, karakterites ning inimeste psühholoogias.

Oma esimese muinasjuttnäidendi **«Armastus kolme apelsini vastu»** («L'amore delle tre melarance») lavastas Gozzi 25. jaanuaril 1761 maskikomöödia näitetrupiga, mida juhtis kuulus Antonio Sacchi. Näidendi põhitekstile lisaks võis palju stseene laval improviseerida.

Muinasjuttnäidendi «Armastus kolme apelsini vastu» süžeesse põimis Gozzi ootamatuid ning lummutuslikke fantastilisi stseene.

Kuningas Silvio poeg prints Tartaglia haigestub raskemeelsusse, teda ei huvita miski, ta on kõige suhtes ükskõikne. Ainult see, kes suudab teda naerma ajada, võib ta terveks ravida. Tartaglia nõbu Clarice ja selle peigmees Leandro otsustavad omakasu huvides mürgitada printsi leivaga, mille nad saavad kurjalt nõialt Morganalt.

Truffaldino süü läbi kukub Morgana maha ja see paneb printsi naerma. Tartaglia on seega terveks ravitud, kuid õel nõid maksab talle kätte ja äratab printsi südames armastuse kolme apelsini vastu. Ühes Truffaldinoga läheb Tartaglia neid otsima. Kolm apelsini asuvad kurja nõia Creonta lossis. Kes tahab sinna pääseda, peab väravad riivist lahti tegema, näljast peni toitma, kes seda ligipääsmatut kindlust valvab, ja kaevuköie ära kuivatama. Prints Tartaglia ja Truffaldino kasutavad võlur Celio teeneid, kes annab neile võiet väravariivi jaoks, leiba näljase peni toitmiseks ning näitab, kuidas kaevuköit kuivatada; nii tungivad nad lossi ja saavad endale kolm apelsini. Celio oli soovitanud neil võtta apelsinid järve äärest, kuid Truffaldino toimib teisiti. Ta lõikab puu küljest esimese apelsini ja see muutub kauniks neiuks. Kui tütarlaps kaebab janu, võtab Truffaldino teise apelsini, mis moondub ilusaks printsessiks, eelmise neiu õeks. Tartaglia võtab kuulda võluri nõuannet ja lõikab oma apelsini järve äärest. Tema puuvili muutub kuningas Conculi tütreks Ninettaks. Oma raudkingaga ammutab Tartaglia järvest vett ja annab printsessile juua.

Creonta oli kunagi kolm printsessi ära nõidunud ja apelsinidesse pannud. Tartaglia ning Truffaldino vabastasid nad. Prints armub Ninettasse, kuid Morgana õel teenija Smeraldina otsustab siin vahele astuda. Ta torkab juuksenõelad Ninetta juustesse, tütarlaps muutub tuviks ja lendab minema. Smeraldina astub ise Ninetta asemele. Truffaldinole on aga teenija salakavalad kavatsused teada, ta vabastab printsessi juuksenõeltest. Ninetta ja Tartaglia leiavad oma õnne. Nii lõpebki näidend.

Gozzi kaasaegsed leidsid selles muinasjuttnäidendis otsekohe parodeerivaid ning satiirilisi torkeid Goldoni komöödiate ja Chiari õõnsalt pateetiliste monoloogide pihta. Nii näiteks kõneleb õel võlur Morgana Tartagliaga Chiari stiilis: «Ava oma kõrvad, koletis! Las läheb mu hüüd otse su kõhukoopani! Läbi müüride, üle

31*

mägede tungib mu vihane hääl nagu hävitav ja kõike tuhaks muutev tulekeel; las läbistavad mu sõnad su südame!»

Gozzi esimesel muinasjuttnäidendil oli suur menu. Muinasjutusüžee, rohked lavastustrikid, tavatud moondumised, maskibufonaad jätsid veneetslastele unustamatu mulje.

Edust tiivustatud Gozzi kirjutas samal 1761. a. teise muinasjuttnäidendi **«Kaaren»** («Il corvo»). Tol ajal oli Itaalias suure populaarsuse võitnud Giambattista Basile muinasjutukogumik «Pentamerone». Kui Gozzi luges raamatu läbi, köitis teda eriti muinasjutt Gennarost ja Milonist. «Kaarnas» ongi kasutatud selle jutustuse süžeed.

Kuninga Millo naise Armilla isa võlur Norando muudab kuninga venna Jennaro raidkujuks. Teda võib inimeseks tagasi muuta, kui kuju piserdada Millo naise verega. Armilla ohverdabki enda Jennaro päästmiseks.

«Kaaren» on näidend suurest humaansusest, piiritust andumusest, «karmi moraali ja üllaste kirgedega» teatrimuinasjutt. Teos on kirjutatud osalt proosas, osalt värssides. Armilla, Millo, Jennaro kõnelevad värssides, Pantalone, Tartaglia, Brighella, Truffaldino proosas.

Gozzi kujutas meisterlikult oma tegelaste tundepuhanguid ja meeleolusid. Vaataja eest möödus terve galerii elulisi omapäraseid kujusid: heasüdamlik Pantalone (seda osa mängis andekas näitleja Cesare Darbes), õel Norando, teravmeelne Brighella, Truffaldino ja salakaval õukondlane Tartaglia.

Näidend on kirjutatud mahlakas ning kujundirikkas keeles, tegelaste kõne on individualiseeritud. Eriti värvikas oli Pantalone kõne.

Aastal 1762 lõi Carlo Gozzi oma kolmanda muinasjuttnäidendi **«Kuningas põder»** («Il re cervo»). See teos paistab silma täpse psühholoogilise analüüsiga. Autor maalis suurepärased kujud: Pantalone tütar Angela, kuningas Deramo, minister Tartaglia, Clarice, Leandro ja tänavalaulik Cigolotti.

Teose aluseks on fantastilised sündmused. Tagasihoidlik, omakasupüüdmatu ja truu Angela peab saama kuningas Deramo naiseks. Ent Tartaglia tahab oma tütart Claricet kuningannaks teha, ta asub Deramo kehasse ja muudab kuninga põdraks, hiljem kerjuseks. Clarice hakkab armastama noort Leandrot, ta vihkab isa salakavalaid plaane. Nagu paljudes teistes Gozzi teostes toimub ka siin võitlus hea ja kurja vahel. Võidab hea, võidab Angela ennastohverdav armastus. Inimhinge keerdkäikude peen analüüs, teravad konfliktid, meisterlik kompositsioon, elavad dialoogid ja monoloogid on selle lavamuinasjutu iseloomulikud jooned. Kui muinasjuttnäidend «Kaaren» on hümn vennaarmastusele, siis «Kuningas põder» on ülemlaul abikaasa truudusele.

Ka **«Turandot»** (1762) kuulub Gozzi parimate teoste hulka. Siin ei muutu inimesed loomadeks ega kujudeks. Motiivid on realistlikumad. Gozzi tundis hästi pärsia muinasjuttude kogumikku, mille oli 1712. a. välja andnud tuntud orientalist Pétis de La Croix, samuti prantsuse kirjaniku Lesage'i koomilist ooperit «Hiina printsess». «Turandot» on nendele teostele lähedane. Ent kuigi Gozzi võtab üle Lesage'i teose süžeeliini, lahendab ta nii ideede kui ka lavalise mängu mõttes põhiprobleemi teisiti. Oma muinasjuttnäidendisse tõi ta palju uusi elemente.

Printsess Turandot on tugev ning uhke naine. Ta ei taha olla tavalise abielunaisena orja seisuses. Sellepärast lükkab ta tagasi paljud käepalumised. Oma vabadust kaitseb ta omapärasel viisil — esitab peigmeestele ülesandeid. Printsess hindab üle kõige inimväärikust. Ta abiellub Calafiga, kuid alles siis, kui veendub mehe kõrges moraalis.

Calaf on erakordselt tark ja tugeva iseloomuga. Kindlalt läheb ta oma eesmärgi poole. Armunud Turandotisse, on ta valmis kõiki raskusi ületama, eesmärgikindlus on ta peamisi iseloomujooni. Selle kujuga tahtis Gozzi vaatajatele tõestada, et elu väärtus on jäägitus andumises ideaalile, kõrges printsipiaalsuses ning kindlameelsuses. Calafi-taolised inimesed on võimelised kangelastegudeks. Gozzi näitab oma tegelasi nende iseloomude täies keerukuses. Turandot on ühelt poolt uhke, vabadustihkav, isegi karm, teiselt pool aga õrn ja armastav naine. Ka Calafi kujus on mehisus ning tegevusind seotud andumuse ja unistamisega. Turandoti võistleja Adelma on võimeline salakavalalt tegutsema ja petma, ent ta on ühtlasi naiselikult õrn ja tark. Gozzi kujutas tugevate kirgedega natuure, kuid mitte kunagi ei olnud ta tegelased ainult ühe värviga joonistatud.

Muinasjuttnäidendis «Turandot» ei olnud enam üleloomulikke elemente. Rohkesti on siin eksootilisi pilte ning ootamatuid pöördeid tegevuskäigus. Juba esilavastus Veneetsias põhjustas vaimustustormi ka teistes maades.

Schiller hindas näidendit kõrgelt ja tõlkis selle saksa keelde. Ei ole kahtlust, et E. T. A. Hoffmann kirjutas oma «Printsess Brambilla» Carlo Gozzi mõjutusel. On teada kaheksa ooperit, mille aluseks on «Turandot», parim nendest on Puccini oma. Nõukogude Liidus tabas selle teose mängulisi iseärasusi kõige paremini Vahtangov, tema lavastus (1922) sai kõrge hinnangu.

Huvitav on ka Gozzi järgmine näidend **«Ussnaine»** («La donna serpente», 1762). Selles muinasjuttnäidendis tarvitab autor jälle oma lemmikvõtet, metamorfoosi laval. Haldjas Cherestanil on keelatud armastada surelikku, tavalist inimest. Kuid ta astub sellest seadusest üle ja armub kuningas Farruscadisse. Traditsiooni rikkumise eest kannab ta karistust ning muutub maoks. Kuid Farruscad, kes vastas naisele omapoolse armastusega, suudleb ussi ja haldjas saab tagasi oma endise kuju. Näidendi teemaks on piiritu armastus, mis võidab kõik takistused. Gozzi ülistab siin maiste tunnete ning kirgede ilu. Fantastilised pildid vahelduvad

realistlike olustseenidega. Nii näiteks on Farruscadi kasvataja Pantalone terve mõistusega arukas inimene. Truffaldino esineb «Ussnaises» jäägrina. Seda osa mänginud Antonio Sacchi ilmus vaatajate ette rebitud kuue ja määrdunud kaabuga.

1763. a. kirjutas Gozzi kuuenda lavamuinasjutu **«Zobeide»**, mis kujutab traagilist konflikti hea ja halva vahel. Näidendis on palju üleloomulikku, moondumisi, nõidumist. Teose ülesandeks on hukka mõista silmakirjalikkust, kõlvatust, kuritegevust ja teisi autori kaasaja ühiskonna pahesid.

Järgmise komöödia **«Õnnelikud kerjused»** («I pitocchi fortunati») kirjutas ta 1764. a. Kui «Zobeide» tegevus areneb Gruusias, siis «Õnnelike kerjuste» sündmused toimuvad Samarkandis. Stiililt, kompositsioonilt ja teostuselt on see teos lähedane «Turandotile». Fantastikat on siin siiski vähe. Samarkandi keiser Usbec otsustas kerjuseks hakata. Neli aastat rändas ta mööda maad ringi. Selle aja jooksul haaras võimu lihunik Muzaffer. Ta oli julm ning despootlik valitseja. Halastamatult riisus ta rahvast. Muzaffer kiusas taga ilusa Angela isa Pantalonet ja otsustas teda karmilt karistada. Ta andis Angela kerjusele naiseks. Ent kerjus osutus keiser Usbeciks.

Näidendil on õnnelik lõpplahendus. Despoot Muzaffer on häbistatud ning taas saab temast lihunik, Usbec ja Angela aga leiavad oma õnne armastuses.

Samal aastal lõi Gozzi veel muinasjuttnäidendi **«Sinine koletis»** («Il mostro turchino»). Poeetilises vormis kujutas ta siin prints Taeri armastust printsess Dardanè vastu. Tegevus toimub Gruusias.

Sinine koletis Zelou jälitab printsi ning printsessi. Ta muudab Dardanè noormeheks, Taeri aga koletiseks. Ent Zelou sepitsused ei suuda midagi sügava tunde vastu. Tänu suurele armastusele ületavad Taer ning Dardanè kõik tõkked ja saavad õnnelikuks. «Sinises koletises» on tugevasti tunda Boiardo, Ariosto ja Tasso mõju.

See muinasjuttnäidend ei rikastanud Gozzi paletti uute värvitoonidega. Dramaturg otsustas loobuda puhtfantastilistest võtetest ja tulla tagasi satiirilis-paroodiliste meetodite juurde. Gozzi üheksandal lavamuinasjutul **«Roheline lind»** («L'augellino belverde», 1765) oli peadpööritav menu. See, kes sai pileti näidendi etendusele, võis lugeda ennast õnneseeneks. Rahvamurd sõna otseses mõttes piiras teatri sisse.

«Roheline lind» kujutab endast maskibufonaadi ja filosoofilise pamfleti sulamit. Näidendi kirjanduslikeks eeskujudeks olid naapoli kirjaniku Pompeo Sarnelli «Posillecheata» (3. peatükk «Petetud petja»), Basile «Pentamerone» ja muinasjutt «Uinuv kaunitar».

Teiste Carlo Gozzi muinasjuttudega võrreldes on selle teose süžee lihtne. Kuningalt Tartaglialt ja tema abikaasalt Ninettalt

rööviti kaksikud Renzo ja Barbarina. Nad toimetati salaja vorstikaupmees Truffaldino ning tema naise Smeraldina juurde.

Truffaldino laseb ennast õpetatud mehena paista. Ta kirjutab raamatuid, kus propageerib prantsuse valgustajate moodsat õpetust mõistlikust egoismist (Helvétius). Nende pealtnäha teaduslike printsiipidega püüab Truffaldino varjata oma enesearmastust ja utilitarismi. Näidendi tugevamad stseenid paljastavad vorstikaupmehe piiratud maailmavaadet. Parodeeritakse väikekodanlikke vaateid, silmaringi küündimatust, egotsentrismi.

Barbarinat armastab roheliseks linnuks moondunud Terradombra kuningas. Ta on hea ja siiras. Gozzi maalitud pildis on kuningas ideelis-psühholoogiliselt palju kõrgemal vorstikaupmees Truffaldinost. «Rohelises linnus» näitab autor inimlike tunnete ülekaalu egoismist ning utilitarismist. Elus võidavad üllaste kirgedega ennastohverdavad inimesed. Õnne saavutamiseks peab tõusma kõrgemale oma egoistlikest püüetest — sellise järelduse teeb autor antud teoses.

1765. a. kirjutas Gozzi muinasjuttnäidendi **«Džinnide kuningas Zeim ehk Ustav orjatar»** («Zeim il re de' Genj, ossia La serva fedele»). Selles teoses liitis autor üheks tervikuks muinasjutu, satiiri ja paroodia.

Meeldejäävalt koloriitsed on siin kuningas Suffari õde Zelica, Pantalone tütar Sarchè, Zelicasse armunud kuningas Alcouz, Zelica ustav orjatar Dugmè, kes on tegelikult tema tundmatuseni muutunud õde. Muinasjutu kandvateks motiivideks on optimism, elujaatamine ja humanism.

Gozzi väljendas selles lavamuinasjutus eitavat suhtumist linnakultuurisse. Sarchè elab maal ja unistab lõbusast elust linnas. Isa aga kirjeldab talle linnaelu kõige süngemates värvides. Isegi asjasse pühendamata vaataja võib Pantalone sõnades leida tolle aja Veneetsia tõepärast iseloomustust. Linnas valitsevad kõlvatus, petmine, kavalus ning demagoogia.

Carlo Gozzi muinasjuttnäidendid võitsid populaarsuse vaid Veneetsias, kuna aga Goldoni komöödiad olid menukad kogu Itaalias. Goldoni teater, mis arendas võimsat realistlikku traditsiooni itaalia kirjanduses, saavutas üldise tunnustuse. Ent ka Gozzi realismi rikastamise ning avardamise katsed jätsid jälje Euroopa teatri ajalukku.

Muinasjuttnäidendites paljastas Gozzi aristokraadi seisukohalt juba tolleaegset kodanlust iseloomustavaid omandus- ja majandussuhteid. Ta vihkas viljatut ning kuiva ratsionalismi.

Praktitsismile ja kainele arvestusele vastandas Gozzi julge fantaasia ja romantilised kired. Sellepärast hindas teda kõrgelt saksa romantik Hoffmann.

Gozzi vaimustus renessansikultuurist. Ta oli veendunud, et renessansi üllad printsiibid — optimism, usk inimese jõusse, humanism — saavutavad uuendatud kujul ning rikastatutena tulevikus

võidu. Neid progressiivseid ideid väljendas ta andekalt oma lavamuinasjuttudes. Selles on tema loomingu kasvatuslik väärtus.

Elu lõpu poole loobus Carlo Gozzi muinasjuttnäidenditest ja huvitus romantilisest tragikomöödiast. Proosas ning värssides kirjutatud tragikomöödia **«Sõber kavaler ehk Armastuse triumf»** («Il cavaliere amico, ossia Il trionfo dell' amicizia») ja proosanäidend **«Dorida ehk Leppinu»** («Dorida, ossida La rassegnata») interpreteerisid tol ajal laialdaselt tuntud Calderóni, Fernando de Rojasi ja Agustín Moreto näidendeid.

1771. a. avaldas Gozzi näidendi **«Tõeliselt armastav naine»** («La donna innamorata davvero») ja 1772. a. **«Printsessist filosoof ehk Vastumürk»** («La principessa filosofa, ossia Il contravveleno»). Kokku kirjutas ta 23 näidendit samas laadis. Nii oma sisuliste kui ka kirjanduslike väärtuste poolest olid need vähe väljendusrikkad teosed võrdlemisi nõrgad.

Juba eaka mehena armus Gozzi Teodora Riccisse, tuntud näitlejannasse, kes aga armastas diplomaat Grataroli. Gozzi elas üle raske hingelise draama. Oma mõtteid ja elamusi kirjeldas ta **«Kasututes memuaarides»** («Memorie inutili», 1797).

Carlo Cozzi suri 1806. a. Kogu tema elu motoks olid olnud tema enda sõnad: «Täiuslikkuse püüde viin ma ühendusse kõlbelisuse ning kirjaniku meisterlikkuse taotlemisega.»

Kogu elu vältel püüdles Carlo Gozzi täiuslikkuse poole, püüdis vallutada kirjanduse ja kunsti tippe. Selle püüdluse tunnistajateks on ta muinasjuttnäidendid. Nendes tunneme elu värelevat tukslemist ja näeme ilu ning humanismi kõrgete ideaalide otsinguid. Ta looming, suunatud kodanlaste ratsionalismi vastu, on lähedane XIX sajandi alguse saksa ja prantsuse romantikutele. Paljud Hoffmanni, Nodier' ja teiste kirjanike teosed on loodud Carlo Gozzi teatrimuinasjuttude mõju all.

VITTORIO ALFIERI

(1749–1803)

Vittorio Alfieri elas sündmusterikkal tormilisel ajastul. Itaalia rahvas püüdis ühendada oma jõudusid võitluses välismaiste anastajate vastu. Raamatus «Kuritegudest ja karistustest» («Dei delitti e delle pene») astus julge mõtleja otsustavalt välja keskaja konservatiivsete arusaamade vastu. Samal ajal pani Carlo Goldoni aluse realistlikule teatrile. Poeemis «Päev» («Il giorno») suunas Giuseppe Parini satiirinooled uhkeldavate aadlike ja usuhullude jesuiitide vastu.

Oma elulugu kirjeldab Alfieri suurepäraselt raamatus **«Astist pärit Vittorio Alfieri enese jutustatud elulugu»** («Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso», 1790—1803). Raamatu leheküljed kajastavad suurte ideaalide otsinguid ja andeka itaalia dramaturgi loomingulist palet.

Alfieri sündis 16. jaanuaril 1749 aristokraatlikus perekonnas väikeses Itaalia linnas Astis. Üheaastaselt kaotas ta isa.

Üheksandast eluaastast alates kasvatati Alfierit Torino Akadeemias (1758—1766). Seal õppisid sakslased, inglased, venelased ja itaallased. Õppeasutuses valitses tuupimise, dogmatismi ning skolastika vaim. Aristotelese filosoofia tundides «surid kärbsed», nagu tulevane dramaturg ise kirjutas.

Alfieri aga otsis kannatamatult tõde, ta ei suutnud rahulduda sellega, mida andsid talle pedagoogid. Ta püüdis rikastada oma teadmisi üha uute faktidega ajaloost, filosoofiast ning kirjandusest ja sellepärast veetis palju tunde raamatute taga. Ta omandas ladina ja prantsuse keele ning luges meelsasti prantsuse romaane.

Aastal 1766 astus Alfieri sõjaväeteenistusse oma kodulinnas Astis. Poeetilise hingelaadiga keevavereline Vittorio hakkas kogu südamest vihkama drilli ja kasarmut. Peatselt lahkus ta sõjaväest ja rändas kümme aastat ühest Euroopa linnast teise.

Pariisist sõitis ta Londoni. Inglismaa pealinn jättis talle sügava mulje. Suure huviga tutvus Alfieri Londoni arhitektuuri ning vaimsete rikkustega. Eriti avaldas talle mõju sealne kiire elurütm. Järgnevalt viibis ta Hollandis, lühikeseks ajaks tuli tagasi Torinosse, ja 1769. a. sooritas oma suure reisi mööda Euroopat. Alfieri viibis Preisimaal, mida ta iseloomustas sõnaga «peavaht», see riik ei meeldinud talle. Siis oli ta Viinis, «vaikses õnnistatud Šveitsis» ning «metsikus ja karmis Soomes». Lõpuks jõudis ta Peterburi. Juba varem oli Alfieri tundnud suurt huvi Venemaa vastu, eriti pärast seda, kui ta oli lugenud Voltaire'i raamatut Peeter Esimesest. Ent Põhja Palmyra, nagu Peterburi tollal nimetati, ei õigustanud Alfieri lootusi. Itaallane kohtas siin peenutsemist, aristokraatide kõrkust ja bürokratismi. Sellepärast nimetas ta memuaarides Peterburi «asiaatide barakkide» linnaks.

Uuesti sõitis Alfieri Londoni ja elas seal läbi tormilise armuloo. Seejärel oli ta Pariisis, Hispaanias ja Portugalis. Reisi ajal luges ta huviga Tasso, Ariosto, Pulci poeeme, Machiavelli traktaate ja Guinizelli ning Cavalcanti luuletusi.

Pürenee poolsaarel kohtas Alfieri abt di Calusot, kellest sai kirjaniku lähedane sõber.

1772. a. naasis Alfieri Torinosse ja otsustas proovida oma jõudu kirjanduses. Ta astus kirjandusringi. Selle omapärase loomingulise liidu liikmed lasksid vastavasse kastikesse oma teosed, mida hiljem istungitel arutati.

Tol ajal töötas Alfieri hoolega oma esimese tragöödia **«Kleopatra»** («Cleopatra», 1773) kallal. Teda veetles antiikaega käsitlev teema, aga ka Rooma vallutaja Antoniuse ning Kleopatra tugevad iseloomud. Tragöödia on kirjutatud klassikalises maneeris,

ohtrasti on pateetilisi monolooge ja deklameerivaid dialooge. Alfieri tegi teose küll korduvalt ümber (1774 ja 1775), kuid elujõudu see siiski ei saanud.

Alfieri töötas väsimatult. Ta lõi sonette, kantsoone ja oode. Ta tolleaegsed värsid, epigrammid ja oodid olid väga satiirilised. Autor pilkas vananenud arusaamasid, ebausku ja labasust. Ta kasutas vahelduvat ning paindlikku rütmi, sageli rahvalikus stiilis sõnademängu. Et vabaneda igapäevastest materiaalsetest muredest, andis ta kogu oma varanduse õde Giuliale, kellelt nõudis vastutasuks eluaegset renti. Alfieri oli otsustanud pühendada ennast kirjandusele. Ta tahtis dramaturgiks saada.

Isiklikel põhjustel pidi Alfieri 1785. a. Itaaliast lahkuma. Lühiaegse reisi järel mööda Euroopat sattus ta jälle Pariisi, kus puhkes revolutsioon. Algul oli ta sellest vaimustatud, ent kui võim 1792. a. jakobiinide kätte läks, asus ta Firenzesse ja jäi sinna elu lõpuni.

Alfieri luges palju. Ta tutvus prantsuse valgustajate Voltaire'i ja Montesquieu teostega, uuris tähelepanelikult vanakreeka ajaloolase Plutarchose «Paralleelseid elulugusid». Plutarchos avaldas talle tugevat mõju. Oma memuaarides väidab Alfieri, et Plutarchos oli tema jaoks taeva avastamine.

Alfieri kirjutas oma peamised tragöödiad aastatel 1775—1790. Tema loomingulises pärandis on 21 tragöödiat, 6 komöödiat, 200 sonetti, 16 satiiri, poeem **«Kättemaks Etruuria eest»** («L'Etruria vendicata», 4 laulu), palju epigramme. Ta tõlkis Aischylost, Sophoklest, Aristophanest, Terentiust ja Vergiliust. Hoolimata aristokraatlikest tendentsidest, oli Alfieri looming progressiivne. Kirjanik oli revolutsioonilise klassitsismi esindaja, oma tragöödiates ütles ta, et «vihkab kirglikult türanne».

Alfieri viimistles oma teoseid hoolikalt. Iga tragöödia kallal töötas ta kolmes järgus. Kõigepealt visandas kirjanik plaani, siis tegi proosavariandi, millele hiljem järgnes värsivormis teos. Dramaturg lähtus teatud esteetikateooria printsiipidest, mille ta esitas traktaadis **«Valitsejast ja kirjandusest»** («Del principe e della lettere»). Alfieri arvas, et kirjandus on lahutamatult seotud filosoofia ning teadusega, kuid ta on nendest kõrgem, sest kasvatab inimestes kõlbelisust ja voorust. Tõeline poeesia äratab inimeses vabadusiha, ülendab vaimu, rikastab lugeja mõistust ja tundeid. Poeet ei või jääda kõrvale võitlusest uue ja parema elu eest. Kirjanik on seega ka ühiskonnategelane, sest tõeline poliitik on oma meelelaadilt alati poeet.

Alfieri pidas ideaalseks kirjanikuks Homerost, kes ühendas oma teostes kodanikuluule kõrge kunstimeisterlikkusega.

Traktaadis «Valitsejast ja kirjandusest» määratles Alfieri erinevate žanride tähenduse, eesmärgid ning spetsiifika. Tema arvates kujutavad eepilised teosed kangelasi, satiirid ei paljasta mitte

isiklikke, vaid ühiskonna pahesid, tragöödia sisuks on aga ülevad ning tugevad kired.

Alfieri oli seisukohal, et paljud konfliktid ning vasturääkivused pole traagilised ja tragöödia ei saa nendel rajaneda. Näiteks on vandeseltslaste võitlus türanniga täiesti loomulik nähtus ja sellepärast ei saa see olla tragöödia sisuks. Kurbmängu aluseks võivad olla vaid teravad ja järsud konfliktid. Oma poegi hukka mõistev Junius Brutus, ema eest kätte tasuv Orestes on Alfieri arvates ehtsad tragöödia kangelased. Suur kirjanik, nagu ta ütles, väljendab oma teostes ohjeldamatut vabaduspüüdu.

Tragöödiat puudutavad teoreetilised seisukohad viis ta ellu oma loomingus. Ta teostes pole poolvarje, kõigi nende aluseks on hea ning kurja vahelised teravad konfliktid.

Alfieri taunis segast ja keerukat intriigi. Tema tragöödiate tegevus areneb dünaamiliselt ning hoogsalt, eriti lõppstseenides. Tegelasi on reeglina vähe. Sageli kujutab ta energiliste ja aktiivsete meeste kõrval ka tahtejõulisi naisi, kes võitlevad visalt oma ideaalide ellurakendamise eest.

Alfieri tegelased kõnelevad oraatorlikult, mõnikord deklameerivalt, just nagu hüüaksid nad loosungeid. Pikad lüürilised monoloogid vahelduvad lakooniliste dialoogidega. Alfieri pidas küll täpselt kinni klassikalisest koha-, aja- ning tegevusühtsusest, kuid vaatajaid vaimustasid siiski ta tegelaste tugevad kired.

Alfieri oli revolutsioonilise klassitsistliku draama rajaja, ta tragöödiad valmistasid kahtlemata ette pinda romantismile.

Kirjaniku maailmavaade oli täis vasturääkivusi. Kirjanik tundis kaasa rahva vabaduspüüdlustele, ent oma loomingus ei suutnud ta siiski vabaneda aristokraatlikest tendentsidest.

Alfieri tervitas Prantsuse revolutsiooni ajal ülestõusnud rahvast ja võttis rõõmuga vastu Bastille langemise teate. See ajendas teda kirjutama oodi «Bastille vallutamine». See ei takistanud teda 1803. a. avaldamast pamfletti «Prantsusmaa vaenlane», kus näitas ennast tõelise aristokraadina, «pööbli» vihkajana. Ent oma parimates tragöödiates oli Alfieri alati vabaduse kaitsja ja võitleja despotismi vastu. Teemade ja süžeede poolest on ta tragöödiad väga erinevad — **«Saul»**, **«Myrrha»** («Mirra»), **«Agamemnon»** («Agamennone»), **«Orestes»** («Oreste»), **«Antigone»**, **«Alkestis»** («Alceste»), **«Kleopatra»**, **«Polyneikes»** («Polinice»), **«Mary Stuart»** («Maria Stuarda»), **«Philipp»** («Filippo) jt.* Paljud süžeed olid võetud teistelt kirjanikelt. Nagu ta ise tunnistas, olevat ta kirjutanud vaid kuus originaalset tragöödiat. Alfieri pidas kinni põhimõttest, et dramaturgi ülesanne ei ole süžeesid välja mõelda, vaid neid originaalselt töödelda.

Peaaegu kõik ta tragöödiad, olgu nendes siis armu- või pere-

* Alfieri hakkas tragöödiaid kirjutama alates 1775. a. Need avaldati aga 1787.—1789. a. *Tõlkija.*

konnaintriigid või psühholoogilised konfliktid, lahendavad ühtlasi ka tõsiseid ühiskondlik-poliitilisi probleeme.

Näiteks tragöödia «**Philipp**», mis on pühendatud Philipi poja Carlose ja kuninganna Isabella armastusele, paljastatakse ühtlasi despotismi ning rõhumist.

Philipp II on julm valitseja. Oma elu eesmärki näeb ta võimu hoidmises, selle nimel on ta valmis igasuguseks alatuseks. Ta ümber on soosikud ja spioonid. Kuningas on valmis hävitama igaühte, kes tema võimu ohustab. Philipp on tugeva tahtejõuga, teda ei iseloomusta nõrkus, kõhklused või otsustusvõimetus. Saanud teada, et ta poeg Carlos on ühinenud vandeseltslastega, otsustab ta teda metsikult piinata. Philipi naine Isabella armastab oma võõraspoega Carlost. Kuningannas kujutas autor puhast ning andunud naist. Don Carlost süüdistatakse isa elu kallale kippumises ja ta tapab enda. Ka Isabella torkab enese surnuks.

Tragöödia «**Myrrha**» aluseks on terav konflikt. Hea ja humaanne kuningas Kinyras soovib oma tütrele Myrrhale ainult head. Teenijanna Eurykleia on oma käskijanna truu ori. Myrrhat armastab mehine ja aus Pereus.* Vaatamata hoolitsusele ja armastusele, elab Myrrha üle rasket hingelist draamat. Omaksed ei tea, mis ta südant vaevab. Tütarlaps ei või kellelegi avaldada oma saladust, mis õõnestab ta füüsilist ja vaimset jõudu nagu ravimatu haigus.

Myrrha on nõus Pereuse naiseks saama. Kuid enne pulmi otsustab ta ümber. Pereus on niivõrd kiindunud Myrrhasse, et ta ei suuda taluda keeldumist ja võtab endalt elu. Hingepiinad viivad ka tütarlapse enesetapmiseni. Surres tunnistab ta isale, et on kogu aeg ainult teda armastanud.

«Myrrha» on tugevate kirgede ja hingeliste tormide tragöödia.

Tragöödia «**Timoleon**» («Timoleone») on pühendatud poliitilisele konfliktile. Alfieri kõneleb siin vabadustarmastava Timoleoni võitlusest tema venna, türann Timophanesega.

Timoleon väljendab oma poliitilist programmi järgmiste sõnadega:

La patria viva, e nelle sacre leggi;
Negli incorrotti magistrati, ad esse
Sottoposti; nel popolo; nei grandi;
Nella union de' non mai compri voti;
Nella incessante, universal, secura
Libertà vera, che ogni buon fa pari.

(Kodumaa elab pühades seadustes, ausates ametnikes, kes ainult nendele seadustele alluvad, rahvas ja aristokraatides, vabalt valitud liidus, alati kestvas, üldises, kindlas ja tõelises vabaduses, milles kõik on võrdsed.

Kuna dramaturg esindas revolutsioonilist klassitsismi, on klassikalise draama printsiibid ja võtted ta töödele iseloomulikud. Palju sarnasust on kõigil ta teoste situatsioonidel ja tegelastel. Ent sügav tragism, psühholoogiline analüüs, kirgede torm ja erakordselt teravad konfliktid, mida võib näha ta parimates tragöödiates, purustavad klassitsismi kaanonid. Need jooned annavad tunnistust sellest, et teatud määral valmistas Alfieri ette uut kirjandussuunda — romantismi.

Alfieri kirjutas ka kuus komöödiat, mis samuti pakuvad suurt huvi. Neljas komöödias näitas ta mitmesuguste riigisüsteemide puudusi.

Komöödia «**Üksainus**» («L'uno») ründab monarhiat. Näidend «**Vähesed**» («I pochi») toob päevavalgele demokraatliku valitsusvormi puudujäägid. Komöödia «**Üleliigsed**» («I troppi») paljastab oligarhia pahesid. Näidendis «**Vastumürk**» («L'antidoto») kaitseb autor omapärast täiuslikku riigisüsteemi. Alfieri arvas, et ideaalne riigivalitsus peab kujutama endast «kolme mürgi» — monarhia, oligarhia ja demokraatia ühendust.

Alfieri tragöödiate progressiivne tendents ja nende mängitavus tagasid nendele edu Itaalias.

Suur menu oli Alfieri näidenditel revolutsioonilisel Prantsusmaal, eriti jakobiinide diktatuuri ajal, ta teosed väljendasid ju ilmekalt rahvamasside vabadusearmastust ning viha türannide vastu.

Suured progressiivsed kirjanikud ja mõtlejad on Alfierist vaimustusse sattunud. Kui Byron oli Santa Croces* (ta vaatas seal Michelangelo, Galilei, Machiavelli ja Alfieri hauda), väljendas ta nii oma mõtteid: «Need neli mõistust oleksid võinud nagu algelemendid luua kõike, mis on loodud.» Oma raamatus «Rooma, Napoli ja Firenze» väidab Stendhal, et Alfieri on «XVIII sajandi suurimaid poeete».

Alfieri oli despootide vaenlane ja mehine võitleja vabaduse ning Itaalia ühinemise eest. Ta teosed ei ole kaotanud oma väärtust ka meie päevil.

* Alfieri tragöödias on nende kreeka mütoloogiliste tegelaste nimed itaaliapärased: Ciniro, Euriclea, Pereo. *Tõlkija.*

* Santa Croce on kirik Firenzes. *Tõlkija.*

JUHISEID VÕÕRNIMEDE HÄÄLDAMISEKS *

Abraham — eibrəhəm
Absolute — äbsəlu:t
Adams — ädəmz
Addison — ädisn
Agnes — ägnis
Agnès — a'nje:s
Aiken — eikin
Airvault — är'vo
Alain — a'lä^n
Alceste — al'sest
Aldridge — o:ldridž
Alexander — älig'za:ndə(r)
Alfarache — alfa'ratše
Alfieri — al'fje:ri
Alfred — al'fred
Allan — älən
Alloway — äləwei
Allworthy — o:lwö:ði
Amelia — ə'mi:liə
André — a^n'dre
Andrew — ändru:
Andrews — ändru:z
Angela — andžela
Angelica — an'dže:lika
Ann — än
Anthony — äntəni
Antoine — a^n'twan
Antoinette — a^{n}twa'net
Arbuthnot — a:'baθnət
Arlecchino — arle'ki:no
Armour — a:mə
Armstrong — a:mstrong
Arnault — ar'no
Arouet — aru'e
Arpajon — arpa'žo^n
Arsace — ar'sas
Asmodée — asmo'de
Asselin — as'lä^n
Atar — a'tar
Atkins — ätkinz

Auburn — o:bən
Augustin — ogüs'tä^n
Avellaneda — avelja'ne:da
Ayr — eə(r)

Backbite — bäkbait
Bacon — beikən
Bailly — ba'ji
Baptiste — ba'tist
Barke — ba:k
Barnave — bar'na:v
Barnwell — ba:nwel
Barry — bäri
Basile — ba'zile
Bastille — bas'ti:j
Bath — ba:θ
Batteux — ba'tö
Beatrice — bea'tri:tše
Beauchène — bo'še:n
Beaumarchais — bomar'še
Beckford — bekfəd
Bégearss — be'ža:r
Begum — beigəm
Beleau — bə'lo
Belford — belfəd
Belloy — be'lwa
Belvedere — belvidiə
Benjamin — bendžəmin
Bentley — bentli
Berkeley — ba:kli
Bernard — *ingl.* bö:nəd,
pr. ber'na:r
Berry — be'ri
Bertrand — bert'ra^n
Beverley — bevəli
Bickerstaff — bikəsta:f
Blair — bleə(r)
Blake — bleik
Bleau — blo
Blifil — blaifil

* Kui sõnarõhk on esimesel silbil, siis pole seda märgitud (näit. Aldridge — o:ldridž='o:ldridž); mujal tähistab sõnarõhku apostroof (') rõhulise silbi ees (näit. Baptiste — ba'tist).

Boileau — bwa'lo
Booby — bu:bi
Booth — bu:ð
Bordeaux — bor'do
Boucher — bu'še
Boulogne — bu'lonj
Bourbonnois — burbo'nwa
Bourbonne — bur'bon
Bourgognino — burgo'nji:no
Bowling — bouling
Bramble — brämbl
Brède — bre:d
Bretagne — bre'tanj
Bridget — bridžit
Brighella — bri'gela
Brinsley — brinzli
Broun — braun
Bruce — bru:s
Buffon — bü'fo^n
Bunyan — banjən
Burchell — bö:tšəl
Burley — bö:li
Burns — bö:nz
Byron — bairən

Calais — ka'le
Calas — ka'las
Calonne — ka'lon
Campiello — kam'pjello
Canciano — kan'tša:no
Candide — ka^n'did
Careless — keəlis
Caron — ka'ro^n
Cartouche — kar'tuš
Castiglia — ka'stilja
Catherine — ka'trin
Caumartin — komar'tä^n
Caylus — ke'lüs
Cecco — tšeko
Celio — tše:ljo
Cervantes — θer'vantes
Cesare — tše:zare
Champagne — ša^n'panj
Chapelain — šap'lä^n
Charles — *ingl.* tša:lz,
pr. šarl
Charlotte — šar'lot
Châteauneuf — šato'nöf
Châteauvieux — šato'vjö
Châtelet — šat'le
Châtillon — šati'jo^n
Chatterton — tšätətən
Chaucer — tšo:sə(r)
Chaulieu — šo'ljö
Chauvelin — šov'lä^n
Chénier — še'nje
Cherestani — kere'sta:ni
Chérubin — šerü'bä^n

Cherubini — keru'bi:ni
Chesterfield — tšestəfi:ld
Chevalier — ševa'lje
Chiari — kja:ri
Chinchilla — tšin'tšilja
Chioggia — ki'odža
Chiozza — ki'otsa
Christine — kri'stin
Cideville — sidə'vil
Cigolotti — tšigo'loti
Cirey — si're
Clairville — klär'vil
Clarice — kla'ri:tše
Clarissa — klə'risə
Claude — klo:d
Clément — kle'ma^n
Cléophas — kleo'fas
Cleveland — kli:vlənd
Colette — ko'let
Coligny — koli'nji
Collier — koliə(r)
Collins — kolinz
Colman — koulmən
Colombina — kolom'bi:na
Comédie-Française — kome'difra^n'se:z
Condillac — ko^{n}di'jak
Congreve — kongri:v
Constance — *ingl.* konstəns,
pr. ko^n'sta^{n}s
Cooper — ku:pə(r)
Corday — kor'de
Corneille — kor'nei
Coverley — kavəli
Crabtree — kräbtri:
Crancey — kra^n'se
Creech — kri:tš
Crispin — kri'spä^n
Croismare — krwa'ma:r
Crusoe — kru:sou
Cumberland — kambələnd
Cunégonde — küne'go^{n}d
Cythna — siθnə

d'Alembert — dala^n'be:r
Dancourt — da^n'ku:r
Daniel — dänjəl
Dardanè — darda'ne
d'Argenson — darža^n'so^n
d'Argental — darža^n'tal
d'Aumard — do'ma:r
David — *ingl.* deivid,
pr. da'vid
Davidson — deividsən
Defoe — də'fou
de Lery — dəle'ri
Délices — de'lis
Denis — də'ni
Derby — da:bi

Des Arcis — dezar'si
Désaugiers — deso'žje
Descartes — de'kart
Des Grieux — degri'ö
Desportes — de'port
Destouches — de'tuš
d'Étallonde — deta'lo^{n}d
d'Étange — de'ta^{n}ž
d'Exiles — deg'zil
d'Houdetot — dudə'to
Diderot — did'ro
Dijon — di'žo^{n}
Domremy — do^{n}re'mi
Dorat — do'ra
Dormont — dor'mo^{n}
d'Orneval — dornə'val
Dorothée — doro'te
Dorval — dor'val
Dreiser — draizə
Dryden — draidən
Du Barry — düba'ri
Dubois — dü'bwa
Dubos — dü'bos
Ducis — dü'sis
Dufresny — düfre'ni
Dumfries — dam'fri:s
Dunois — dü'nwa
Duvernet — düver'ne

Écouchard — eku'ša:r
Edward — edwəd
Elizabeth — i'lizəbəθ
Émile — e'mil
Émilie — emi'li
Ermenonville — ermənon^{n}'vil
Ermitage — ermi'ta:ž
Espinel — espi'nel
Estebanille — esteva'nilje
Eton — i:t(ə)n
Eugénie — öže'ni
Eutin — oitin

Fabrizio — fa'bri:tsio
Fag — fäg
Fainall — feino:l
Fainéant — fene'a^{n}
Falstaff — fo:lsta:f
Fanchette — fa^{n}'šet
Fanny — fäni
Farquhar — fa:kə
Fashion — fäšən
Faulkland — fo:kl(ə)nd
Felice — fe'li:tše
Félix — fe'liks
Fenimore — fenimo:(r)
Fergusson — fö:gəs(ə)n
Ferney — fer'ne
Fielding — fi:lding

Fiesco — fi'esko
Flanders — fla:ndəz
Flaxman — fläksmən
Fleurus — flö'rüs
Fleury — flö'ri
Foe — fou
Fox — foks
France — fra:^{ns}
Frances — fra:nsis
François — fra^{n}'swa
Franklin — fränklin
Freeport — fri:po:t
Fréron — fre'ro^{n}
Frontin — fro^{n}'tä
Furetière — fürə'tje:r
Fuseli — fju:zəli
Fuzelier — füzə'lje

Galotti — ga'loti
Galsworthy — go:lzwö:ði
Garrick — gärik
Gay — gei
Gazul — ga'zül
Gennaro — dže'na:ro
George — džo:dž
Georges — žorž
Giambattista — džamba'tista
Gianettino — džane'ti:no
Giannina — dža'ni:na
Gil — žil
Gilbert — gilbət
Gilles — žil
Girardin — žirar'dä^{n}
Giuseppe — džu'zepe
Goeze — gö:tsə
Goldoni — gol'do:ni
Goldsmith — gouldsmiθ
Golinetti — goli'neti
Gonzaga — gon'dza:ga
Gonzales — gon'θa:les
Gordon — gor'do^{n}
Gossec — go'sek
Goulden — gu:ldən
Gounod — gu'no
Gozzi — gotsi
Grandison — grändis(ə)n
Granelleschi — grane'leski
Gray — grei
Grécourt — gre'ku:r
Grisbourdon — gribur'do^{n}
Guelfo — gwelfo
Guevara — ge'va:ra
Guinizelli — gwini'tseli
Guise — g'i:z
Guzmán — guθ'man

Hall-Stevenson — 'ho:l'sti:vns(ə)n
Hamilton — hämilt(ə)n
Hampstead — hämpsted

Harcourt — ar'ku:r
Hardcastle — ha:dka:sl
Hardouin — ardu'ä^{n}
Harlowe — ha:lou
Harpagon — arpa'go^{n}
Hastings — heistingz
Hawkesworth — ho:kswö:θ
Hazlitt — häzlit
Heartfree — ha:tfri:
Héloïse — elo'i:z
Helvétius — elve'sjüs
Henri — a^{n}'ri
Henry — henri
Heron — herən
Hervey — ha:vi
Hobbes — hobz
Holbach — ol'bak
Holmes — houmz
Honeycombe — hanikoum
Hood — hud
Horace — *ingl.* horəs,
pr. o'ras
Houdon — u'do^{n}
Hoyden — hoidn
Hudson — üd'so^{n}
Hugo — ü'go
Hume — hju:m
Humphrey — hamfri

Indiana — indi'änə
Irène — i'ren
Isaac — aizək
Isabeau — iza'bo
Isménie — isme'ni

Jack — džäk
Jackson — džäks(ə)n
Jacque — *Defoel:* džäk
Jacques — žak
James — džeimz
Jean — *ingl.* dži:n,
pr. ža^{n}
Jeanne d'Arc — žan'dark
Jeffrey — džefri
Jeremy — džerəmi
Jerry — džeri
John — džon
Johnson — džons(ə)n
Jonathan — džonəθən
Jones — džounz
Joseph — *ingl.* džouzif,
pr. žo'zef
Juan — hu'an
Julia — džu:ljə
Julie — žü'li

Kate — keit
Keats — ki:ts

Kilmarnock — kil'ma:nək
Kotzebue — kotsəbu:

La Barre — la'bar
La Branche — la'bra:^{n}š
La Bruyère — labrü'je:r
La Calprenède — lakalprə'ne:d
La Chaussée — lašo'se
La Coterie — lakot'ri
La Fare — la'fa:r
Lafargue — la'farg
La Fontaine — lafo^{n}'ten
La Harpe — la'arp
La Hire — la'i:r
Lalla — lälə
Lambercier — la^{n}ber'sje
Lameth — la'met
La Mettrie — lame'tri
Lamiel — la'mjel
Langres — la:^{n}gr
Languish — längwiš
Laracor — lärəkə
La Rochefoucauld — larošfu'ko
La Tribaudière — latribo'dje:r
Laurence — lorəns
Lavoisier — lavwa'zje
Lebrun — lə'brön
Le Fevre — lə'fe:vr
Legouvé — ləgu've
Lemierre — lə'mjer
Lerme — lerm
Lesage — lə'sa:ž
Lescaut — les'ko
Leslie — lezli
Lewis — ljuis
Leyva — le'va
L'Hôpital — lopi'tal
Lillo — lilou
Linley — linli
Lionel — laiənəl
Liscow — lisko
Lisette — li'zet
Lisle — lil
Lismahago — lizmə'heigou
Locke — lok
Longchamp — lo^{n}'ša^{n}
Lorraine — lo'ren
Louis — lwi
Louis-le-Grand — 'lwilə'gra^{n}
l'Ouverture — luver'tü:r
Louvre — lu:vr
Lovelace — lavleis
Loveless — lavlis
Lucie — lü'si
Lucinda — lu:'sində
Lucrèce — lü'kres
Lucy — lu:si
Lumpkin — lam(p)kin

Lusignan — lüsi'nja^n
Lydia — lidiə
Lyndon — lind(ə)n
Lysimond — lizi'mo^n

Mably — ma'bli
Macheath — mak'hi:θ
Machiavelli — makja'veli
Mackenzie — mə'kenzi
Macpherson — mək'fö:s(ə)n
Malaprop — mäləprop
Malesherbes — mal'zerb
Malherbe — ma'lerb
Mandeville — mändəvil
Manon — ma'no^n
Marat — ma'ra
Marceline — marsə'lin
Marguerite — margə'rit
Marie — ma'ri
Marivaux — mari'vo
Marlow — ma:lou
Marly — mar'li
Marmontel — marmo^n'tel
Marot — ma'ro
Martin — *ingl.* ma:tin,
pr. mar'tä^n
Marwood — ma:wud
Mascarille — maska'ri:
Mateo — ma'teo
Matthew — mäθju:
Matthews — mäθju:z
Maupertuis — mopertü'i
Maurizio — mau'ri:tsjo
Mayne — mein
M'Donald — mək'donəld
Medici — me:ditši
Méhul — me'ül
Mélanide — mela'nid
Mercier — mer'sje
Mérimée — meri'me
Meslier — me'lje
Mignon — mi'njo^n
Mignot — mi'njo
Millwood — milwud
Mirabell — mirəbel
Molière — mo'lje:r
Monmouth — manməθ
Monneville — monə'vil
Montaigne — mo^n'tenj
Montesquieu — mo^{n}tes'kjö
Montreuil — mo^n'trö:j
Montreval — mo^{n}trə'val
Moore — muə(r)
Moor Park — 'muə'pa:k
Morden — mo:d(ə)n
Morelly — more'li
Moses — mouziz
Mossgiel — mosgi:l

Murdoch — mö:dək
Musset — mü'se

Nannie — näni
Narcisse — nar'sis
Necker — ne'ke:r
Neuchâtel — nöša'tel
Newgate — nju:git
Newton — nju:t(ə)n
Nivelle — ni'vel
Nodier — no'dje

Octare — ok'ta:r
Oeser — ö:zər
Olivarès — oliva'res
Olivier — oli'vje
Orazio — o'ra:tsjo
Orgon — or'go^n
Orléans — orle'a^n
Oronte — o'ro^{n}t
Orosmane — oros'man
O'Shanter — ou'šäntə(r)
O'Trigger — ou'trigə(r)
Oviedo — o'vjeðo

Palmire — pal'mi:r
Pamela — pämilə
Pangloss — pa^n'glos
Pantalone — panta'lo:ne
Panza — panθa
Parini — pa'ri:ni
Parny — par'ni
Partridge — pa:tridž
Pasquin — päskwin
Patrick — pätrik
Paul — *ingl.* po:l, *pr.* pol
Peachum — pi:tšəm
Pembroke — pembruk
Percy — pö:si
Peregrine — perigrin
Perugia — pe'rudža
Peter — pi:tə(r)
Pétis de La Croix — petidəla'krwa
Philinte — fi'lä^{n}t
Philippe — fi'lip
Pickle — pikl
Pierre — pje:r
Pindare — pä^n'da:r
Pipes — paips
Plagiary — pleidžəri
Poitiers — pwa'tje
Poitou — pwa'tu
Pommeraye — pom're
Pompadour — po^{n}pa'du:r
Ponce — po^{n}s
Pope — poup
Pounce — pauns
Prades — pra:d
Prévost — pre'vo

Priestley — pri:stli
Primrose — primrouz
Puccini — pu'tši:ni
Puff — paf
Pulci — pultši
Pulcinello — pultši'nelo

Quevedo — ke'veðo
Quijote — ki'hote

Rabelais — rab'le
Racine — ra'sin
Radcliffe — rädklif
Rameau — ra'mo
Ramsay — rämzi
Random — rändəm
Réaumur — reo'mü:r
Regnard — re'nja:r
Reid — ri:d
René — rə'ne
Rhédi — re'di
Riccaut — ri'ko
Ricci — ritši
Richard — *ingl.* ritšəd,
pr. ri'ša:r
Richardson — ritšəds(ə)n
Richelieu — rišə'ljö
Robert — *ingl.* robət,
pr. ro'be:r
Rodrigo — ro'dri:go
Roger — *ingl.* rodžə(r),
pr. ro'že
Rohan — ro'a^n
Rojas — rohas
Roland — ro'la^n
Roncesvalles — ronθes'valjes
Rookh — ruk
Rosalie — roza'li
Rosine — ro'zin
Rouen — ru'a^n
Rouget — ru'že
Rougon-Macquart — ru'go^{n}ma'ka:r
Rousseau — ru'so
Roxana — rok'sa:nə
Rupelmonde — rüpəl'mo^{n}d
Rymer — raimə(r)

Sacchi — saki
Saint-Albin — sä:^{n}tal'bä^n
Saint-Claire — sä^n'kle:r
Saint-Lazare — sä^{n}la'za:r
Saint-Lô — sä^n'lo
Saint-Malo — sä^{n}ma'lo
Saint-Preux — sä^n'prö
Saint-Simon — sä^{n}si'mo^n
Samuel — sämjuəl
Sancho — santšo
Sand — sa^n(d)

Sangrado — san'gra:do
San Samuele — sansamu'e:le
Santillana — santi'lja:na
Sarchè — sar'ke
Saunderson — so:ndəs(ə)n
Saurin — so'rä^n
Sauvage — so'va:ž
Scapin — ska'pä^n
Scarborough — ska:brə
Scarron — ska'ro^n
Scellières — se'lje:r
Schwyz — švi:ts
Scudéry — sküde'ri
Sealand — si:lənd
Secondat — səko^n'da
Sedaine — sə'den
Sedillo — se'diljo
Ségur — se'gü:r
Séïde — se'id
Selkirk — selkö:k
Sevilla — se'vilja
Sganarelle — sgana'rel
Shaftesbury — ša:ftsbəri
Shandy — šändi
Shaw — šo:
Shelley — šeli
Sheridan — šerid(ə)n
Simonin — simo'nä^n
Singleton — singlt(ə)n
Sirven — sir'va^n
Sismondi — sismo^n'di
Smollett — smolit
Smuggler — smaglə(r)
Snake — sneik
Sneerwell — sniəwel
Soest — zo:st
Solmes — soumz
Sophia — sə'faiə
Sophie — so'fi
Sorel — so'rel
Southey — sauði
Southwark — saðək
Spadavecchia — spada'vekja
Square — skwäə(r)
Squeezum — skwi:zəm
Steele — sti:l
Stendhal — sta^n'dal
Stephen — sti:vn
Sterne — stö:n
Stolzius — štoltsius
St. Patrick — sənt'pätrik
St. Pouange — sä^{n}pu'a^{n}ž
Strap — sträp
St. Yves — sä:^{n}'tiv
Surface — sö:fis
Sutton — satən
Suzanne — sü'zan

Tabitha — täbiθə
Taine — ten
Tam — täm
Tarare — ta'ra:r
Tartaglia — tar'talja
Tartuffe — tar'tüf
Teazle — ti:zl
Temple — *ingl.* templ, *pr.* ta:^{n}pl
Thackeray — θäkəri
Théatins — tea'tä^{n}
Thibaut — ti'bo
Thomas — toməs
Thomson — toms(ə)n
Thornhill — θo:nhil
Thornton — θo:nt(ə)n
Thorowgood — θarəgud
Thwackum — θwäkəm
Tibbs — tibz
Tobias — tə'baiəs
Toby — toubi
Toland — toulənd
Tony — touni
Torquato — tor'kva:to
Toulouse — tu'lu:z
Tourney — tur'ne
Toussaint — tu'sä^{n}
Townly — taunli
Troyes — trwa
Trueman — tru:mən
Trulliber — tralibə(r)
Trunnion — tranjən
Tunbelly — tanbeli
Turcaret — türka're
Turgot — tür'go
Twain — twein
Tyburn — taibən
Tyler — tailə(r)

Uz — uts

Valcour — val'ku:r
Valère — va'le:r
Valmy — val'mi
Vannes — van
Varennes — va'ren
Vassy — va'si

Vauban — vo'ba^{n}
Vauvenargues — vov'narg
Vélez — veleθ
Vendôme — va^{n}'dom
Vengeur — va'^{n}žö:r
Vernet — ver'ne
Verrina — ve'ri:na
Vertillac — verti'jak
Vevey — və've
Vien — vjä^{n}
Villegas — vi'lje:gas
Villette — vi'jet
Vincennes — vä^{n}'sen
Vincent — vä^{n}'sa^{n}
Volland — vo'la^{n}
Voltaire — vol'te:r
Voss — fos

Wadman — wodmən
Wakefield — weikfi:ld
Wallace — woləs
Walpole — wo:lpəl
Walter — *ingl.* wo:ltə(r)
Warens — va'ra^{n}
Warren — worən
Wasprie — vas'pri
Wat — wot
Wharton — wo:tən
White — wait
Whitman — witmən
Wieland — vi:land
Wild — waild
Wilde — waild
William — wiljəm
Wishfort — wišfət
Wolmar — vol'ma:r
Wood — wud
Wordsworth — wö:dzwəθ
Wyclif — wiklif

Yorick — jorik
Young — jang

Zadig — za'dig
Zaïre — za'i:r
Zesen — tse:zən
Zopire — zo'pi:r

ISIKUNIMEDE REGISTER

A

Abbt, Thomas 359
Addison, Joseph 28, 33, 37, **41—46**, 49, **50—51**, 55, 86, 325
Agrippa Nettesheimist, Heinrich Cornelius 380
Aiken, Robert 169
Aischylos 358, 486
Aisopos 90, 338
Alba, Fernando Álvarez de Toledo, hertsog 399, 400, 425
Aldridge, Harold Edward James 86
Alemán, Mateo 199, 200
Alembert, Jean Baptiste Le Rond d' 28, 83, 183, 206, 217, 218, 258, 263, 265, 277—279
Alfieri, Vittorio **484—489**
Alttoa, Villem 348
Alver, Betti (Elisabet Lepik) 371
Anvelt, Leo 78
Arbuthnot, John 79
Argenson, René Louis, markii d' 212, 216
Argental, Charles Augustin de Ferriol, krahv d' 212
Ariosto, Lodovico 237, 482, 485
Aristophanes 87, 90, 464, 486
Aristoteles 485
Arminius (Hermann) 353
Armour, Jean (J. Burns) 160, 162
Arnault, Antoine Vincent 303
Arnim, Ludwig Achim von 376
Arouet, François 344, 345
Aspel, Aleksander 256
Aumard, Marguerite d' (M. Arouet) 212
Avellaneda, Alonso Fernández 187

B

Bacon, Francis 42
Bailly, Jean Sylvain 314
Balzac, Honoré de 11, 84, 85, 106, 191
Barke, James 177
Barnave, Antoine 314
Basile, Giambattista 480, 482
Batteux, Charles 20
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 4, 5, 14, 24, 160, **185**, 192, 194, 200, 202, **291—302**
Beckford, William 39
Beethoven, Ludwig van 398, 426
Belinski, Vissarion Grigorjevitš 7, 9, 67, 221, 242, 353, 433, 454
Belloy, Pierre Laurent Buyrette, Dormont de 305
Bentley, Richard 72
Bergmann, Jaan 409
Berkeley, George 32, 39, 43, 155, 276
Berlichingen, Götz (Gottfried) von 355, 372, 373, 381
Blair, Robert 157
Blake, William 40
Bodmer, Johann Jakob 325—327, 352
Boiardo, Matteo Maria 482
Boileau, Nicolas (N. Boileau-Despréaux) 20, 35, 160, 302, 323, 377
Bornhöhe, Eduard (E. Brunberg) 68
Boucher, François 281
Brecht, Bertolt (Eugen Berthold Friedrich B.) 60
Breitinger, Johann Jakob 325—327, 352
Brentano, Clemens 376
Brion, Friederike 374
Brockes, Barthold Heinrich 319, 330, 331
Broun, Agnes (A. Burns) 158
Brutus, Marcus Junius 16, 76, 77, 226, 227, 228, 266, 337, 343, 348, 349, 387, 426, 487
Brühl, Heinrich 328
Buff, Charlotte (Ch. Kestner) 382
Buffon, Georges Louis Leclerc de 311
Bunyan, John 64
Burley, John 175
Burns, Gilbert 159, 162
Burns, Robert 19, 40, 156, 157, **158—178**

Burns, William 158, 159
Bürger, Gottfried August **364—366**
Byng, John 249
Byron, George Gordon Noel 35, 37, 85, 146, 147, 154, 155, 175, 177, 439, 455, 456, 459, 489

C

Caesar, Gaius Julius 50, 51, 226—228, 231, 324
Calas, Jean 28, 218, 219, 306, 310
Calas, Marc Antoine 218
Calderón de la Barca, Pedro 187, 484
Caluso, Tommaso Valperga di 485
Calvin, Jean (Johann) 71
Campe, Joachim Heinrich 67
Canitz, Friedrich Rudolph 368
Carlos, don (Hispaania prints) 399—401, 407, 416, 488
Cartouche, Louis Dominique 68
Cassius (Gaius Cassius Longinus) 227
Cato, Marcus Porcius (Minor) 50, 51, 266, 324, 337, 343, 348
Catullus, Gaius Valerius 216
Cavalcanti, Guido 485
Caylus, Anne Claude Philippe 342
Cervantes Saavedra, Miguel de 11, 18, 33, 34, 37, 87, 88, 90, 93, 95, 96, 117—119, 128, 187, 390
Chapelain, Jean 237
Charles I Stuart 31
Charles II Stuart 31, 108
Charles VII 238, 412
Charles IX 305, 306, 309, 310, 324
Châteauneuf, Pierre Antoine de Castagnéry, markii de 212, 213
Châtelet, Émilie, markiis du 215, 216, 239, 240
Chatterton, Thomas 40, 162
Chaucer, Geoffrey 159
Chaulieu, Guillaume Amfrye de 19
Chauvelin, Bernard Louis, markii de 22
Chénier, André **313—316**
Chénier, Marie Joseph 15, 186, 303, 305, 306, **307—310**, 312, 476
Cherubini, Luigi 308
Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, krahv 49, 148
Chiari, Pietro 478, 479
Cicero, Marcus Tullius 46
Coligny, Gaspard de 305
Collier, Jeremy 53
Collins, Anthony 9
Colman, George (Vanem) 46, 147
Condillac, Étienne Bonnot de 258, 276
Congreve, William **51—53**, 54
Cooper, James Fenimore 201
Corneille, Pierre 16, 214, 216, 223, 225, 226, 230, 231, 265, 282, 305, 337, 338, 342, 344, 368
Cotta, Johann Friedrich 432
Creech, William 162
Cromwell, Oliver 31, 38, 175
Cross, Wilbur 103, 113
Cumberland, William Augustus, hertsog 116

D

Dancourt, Florent Carton, sieur d'Ancourt **192**
Darbes, Cesare 480
David, Jacques Louis 303
Davidson, Betty 158
Defoe, Daniel 4, 18, 22, 28, 34, 36, 39, 41, 43, **61—70**, 117, 128, 159, 201, 272, 302, 330
Demokritos Abderast 293
Denis (Louise Mignot) 217
Désaugiers, Antoine 303
Descartes, René (Renatus Cartesius) 10, 220
Destouches (Philippe Néricault) 18, 185, 190, **192**
Dickens, Charles 70, 128, 177
Diderot, Denis 4, 5, 7, 9, 13—22, 24, 26, 28, 57, 81, 83, 85, 86, 113, 159, 181—185, 205, 212, 218, 235, 236, 260, 263, 264, 266, **275—290**, 291, 292, 302, 315, 357, 359, 381, 437, 476
Dorat, Claude Joseph 19
Doria, Andrea 390, 391, 401
Dokneval *vt.* **Okneval**
Dreiser, Theodore Herman Albert 92
Dryden, John 72, 165
Dživelegov, Aleksei Karpovitš 477
Du Barry, Marie Jeanne Bécu, krahvinna (ka Dubarry) 180
Dubois, Guillaume 198
Dubos, Jean Baptiste (ka Du Bos) 325
Ducis, Jean François 305
Dufresny, Charles Rivière **192**
Duvernet, Théophile Imarigeon 291

E

Eckermann, Johann Peter 167, 239, 423, 437, 459
Egmont, Lamoral (ka Egmond) 425
Elizabeth I 153, 411, 415
Engels, Friedrich 4, 5, 9, 11, 13, 15, 38, 61, 65, 181, 183, 202, 203, 206, 207, 213, 214, 236, 241, 262, 275, 301, 303, 310, 318, 337, 372, 374, 385, 420, 422, 429, 431

Erasmus Rotterdamist, Desiderius 329
Eschenburg, Johann Joachim 343, 385
Espinel, Vicente 199
Étallonde, Dominique Gaillard d' 218
Euripides 22, 338, 422

F

Farquhar, George **53—54**
Farsetti, Daniel 478
Fergusson, Robert 162, 164
Fielding, Henry 4, 5, 7, 9, 15, 22—24, 26, 33, 36—38, 39—41, 45, **46—49**, 53, 60, 80, 82, **86—99**, 102, 115, 118, 120, 125, 128, 131, 135, 137, 148, 152, 153, 159, 170, 172, 173, 200, 302, 335, 381
Fiesco (Giovanni Luigi de Fieschi) 355, 391
Firdausi, Abu'l-Kasim (ka Firdousi, Firdusi) 439
Fisher, William 169, 170
Flaxman, John 162
Fleury, André Hercule de 198, 216
Fonvizin, Deniss Ivanovitš 219
Fox, Ralph 43
France, Anatole (Jacques Anatole François Thibau(l)t) 92
Franklin, Benjamin 219
Fréron, Élie 249, 311
Friedrich II 215—217, 219, 222, 248, 332, 339, 346, 364
Furetière, Antoine 186, 200
Fuseli, Henry (Johann Heinrich Füssli) 162
Fust, Johann 361
Fuzelier, Louis 192

G

Galilei, Galileo 489
Galsworthy, John 177
Garrick, David 147, 150
Gay, John 33, 41, **58—60**, 79, 172
Gellert, Christian Fürchtegott 7, 18, 319, 320, **327—328**, 338, 346, 368
George II 132
George III 145
Gessner, Salomon **331—332**
Gigli (Girolamo Nenci) 465
Girardin, René Louis, markii de 274
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 19, **332**, 346, 368
Goeze, Johann Melchior 44, 350, 385
Goethe, August 427
Goethe, Johann Wolfgang von 5—7, 9, 14, 15, 17, 19, 23—25, 27—29, 40, 85, 99, 112, 167, 239, 319, 321, 322, 327, 333, 343, 355—357, 360, 362, **368—385**, 394, **396—397**, 401, 404, 405, 410, **416—461**, 476
Goethe, Katharina Elisabeth 368
Gogol, Nikolai Vassiljevitš 11
Goldoni, Carlo 293, **464—477**, 478, 479, 483, 484
Goldoni, Carlo Alessandro 464
Goldoni, Giulio 464
Goldsmith, Oliver 15, 33, **39**, 40, 41, 46, 50, 53, 61, 86, 112, **129—144**, 159
Golinetti, Francesco Bonora 467
Gorki, Maksim (Aleksei Maksimovitš Peškov) 18, 70, 78
Gossec, François Joseph 308
Gozzi, Carlo 474, **477—484**
Gozzi, Gasparo 477, 478
Gottsched, Johann Christoph 14, 319, 320, **322—325**, 326, 335—339, 368
Gounod, Charles François 452
Gracchus (Tiberius Sempronius G. ja Gaius Sempronius G.) 16, 50, 307, 310
Gratarol, Pier Antonio 484
Gray, Thomas 25, 40, **157—158**, 159, 162, 164, 165, 172
Grécourt, Jean Baptiste Joseph Willart de 19
Gribojedov, Aleksandr Sergejevitš 207, 310
Grimm (Jakob G. ja Wilhelm G.) 258, 260
Grünwaldt, Karl 411
Guinizelli, Guido 485
Gustav III 219
Gvozdev, Aleksei Aleksandrovitš 477

H

Haava, Anna (Anna Rosalie Haavakivi) 413, 424
Hafiz, Samsuddin Muhammad (ka Hafis) 439, 440
Hagedorn, Friedrich von 19, 319, 320, 330, 331, 368
Haller, Albrecht **331**, 342, 368
Hall-Stevenson, John 100
Hamilton, Gavin 159, 170
Hammer-Purgstall, Joseph 439
Hastings, Warren 145, 146
Hazlitt, William 35, 84
Hawkesworth, John 46
Heine, Heinrich (Harry) 19, 40, 441, 446
Heliodoros 33, 65

Helvétius, Claude Adrien 4, 112, 182, 205, 206, 218, 277, 483
Henri IV 236, 305
Henzi, Samuel 335
Herakleitos Efesosest 293
Herder, Johann Gottfried 4, 14, 24, 25, 28, 29, 319, 321, 355, 356, **357—360**, 370—373, 375, 376, 380, 416, 417, 420, 421, 426, 427, 430, 436
Heron, Robert 177
Hervey, James 157
Herzen, Aleksandr Ivanovitš 207, 238, 240, 454
Hippokrates 387
Hmelnitski, Nikolai Ivanovitš 476
Hobbes, Thomas 31, 159
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 120, 481, 483, 484
Holbach, Paul Henri Dietrich d' 112, 113, 182, 218, 245, 258, 260, 277
Homeros 13, 22, 86, 363, 368, 370, 437, 486
Horatius (Quintus H. Flaccus) 97, 101, 331, 363
Houdetot, Elisabeth de La Live de Bellegarde, krahvinna d' 269
Houdon, Jean Antoine 220
Hugo, Victor Marie 212, 316, 439
Hume, David 114, 119, 159
Hutten, Ulrich von 329
Händel, Georg Friedrich 59
Hölty, Ludwig Heinrich Christoph 362

I

Imer, Giuseppe 465
Isla de La Torre y Rojo, José Francisco 195, 196
Ivan IV (Ivan Groznõi, Ivan Julm) 415

J

Jackson, Thomas 36, 85
Jacobi, Friedrich Heinrich 380
James II 61
Jeanne d'Arc 175, 237, 411, 412
Jeffrey, Francis 177
Jerusalem, Karl Wilhelm 382
Johnson, James 163
Johnson, Samuel 46, 83, 111, 133, 134
Jung, Heinrich (H. Jung-Stilling) 369
Jõgever, Jaan 411
Jürgenstein, Anton 461

K

Kaalep, Ain 404, 405
Kalidasa 439
Kant, Immanuel 28, 29, 402, 403, 404
Karamzin, Nikolai Mihhailovitš 112, 158, 362
Karl August 402, 416, 428
Karl Eugen 366, 367, 385, 386
Katariina di Medici 305, 310
Katariina II 9, 219, 222, 278, 279, 437
Kauffmann, Angelika 421
Kautsky, Karl 65, 303
Keats, John 177
Kestner, Johann Georg Christian 382
Kibuvits, Leida 441
Kleist, Christian Ewald von 19, 332, 342
Klinger, Friedrich Maximilian 321, 355, 356, **360—361**, 370, 373, 437
Klopstock, Friedrich Gottlieb 321, 339, **352—355**, 362, 368, 377, 386
Knebel, Karl Ludwig von 418, 426, 427
Kotzebue, August von 154
Kross, Jaan 405
Kunder, Juhan 78
Kärner, Jaan 381, 387, 413, 461
Körner, Christian Gottfried 386

L

La Barre, Jean François Lefebvre, chevalier de 28, 218
La Bruyère, Jean de 186, **192—194**, 200, 207, 257
La Calprenède, Gautier de Costes de 18
La Chaussée, Nivelle de 18, **185**, **192**, 292
La Fare, Charles Auguste, markii de 19
Lafargue, Paul 177
La Fontaine, Jean de 338
La Harpe (Jean François Delharpe) 20, 305
Lameth (Théodore L., Charles L. ja Alexandre L.) 314
La Mettrie, Julien Offroy de 182
La Rochefoucauld, François de 207, 354
Lavoisier, Antoine Laurent de 314
Lebrun-Pindare, Ponce Denis Ecouchard 303, **310—312**
Legouvé, Gabriel Marie 303, 305
Leibniz, Gottfried Wilhelm 215, 220, 242, 245, 247, 248, 253, 319
Leicester, Robert Dudley, krahv 411
Leisewitz, Johann Anton 362, 371
Lemierre, Antoine 186, 305
Lenau, Nikolaus (N. Franz Niembsch Edler von Streblenau) 446
Lenin, Vladimir Iljitš 5, 6. 12, 276, 303, 305, 448
Lenz, Jakob Michael Reinhold 321, 355, **361—362**, 370, 371
Lerse, Franz Christian 369
Lesage, Alain René 14, 18, 121, 125, 128, **186—202**, 294, 295, 481
Lessing, Gotthold Ephraim 4—7, 13, 15, 16, 18—24, 26, 28, 57, 85, 112, 264, 266, 283, 302, 319—321, 327, 332, **333—352**, 355, 357, 359, 368, 374, 380, 386, 390, 416, 420, 446
Lewis, Matthew 39
L'Hôpital, Michel de 306, 310
Lillo, George **18**, 33, 37, **55—57**, 60, 292, 336
Linley, Elizabeth 145
Liscow, Christian Ludwig **328—329**
Locke, John 9, 10, 31, 42, 46, 184, 215, 220, 276, 325
Loder, Ferdinand Christian 420
London, Jack (John Griffith L.) 92
Louis XIV 179, 183, 189, 193, 194, 204, 207
Louis XV 180, 208, 216, 238, 260
Louis XVI 296, 310, 312, 314, 396
Luiga, Georg Eduard 178
Luther, Martin 71

M

Mably, Gabriel Bonnot de 15, 182, 212
Machiavelli, Niccolò 465, 485, 489
Mackenzie, Henry 148
Macpherson, James **40**, 162, 175
Malesherbes, Chrétien Guillaume de Lamoignon de 258
Malherbe, François de 311
Mandeville, Bernard de 31, 33, 64, 65
Mann, Thomas 453
Marat, Jean Paul 182
Marie Antoinette 310, 312
Marivaux, Pierre de **192**, 200, 292, 302
Marmontel, Jean François 277
Marot, Clément 239
Maršak, Samuil Jakovlevitš 261
Marx, Karl 9, 11, 12, 13, 15, 16, 61, 65, 177, 203, 206, 207, 214, 236, 262, 287, 303, 306, 335, 429, 431, 453
Mary Stuart 410, 411, 415, 416
Matthews, Charles 145
Maupertuis, Pierre Louis Moreau de 217
Medebac, Girolamo 467, 472
Méhul, Étienne Nicolas 308
Menandros 464
Mendelssohn, Moses 319, 334
Mercier, Louis Sébastien 24
Mérimée, Prosper 202
Meslier, Jean 15, **181—182**
Metzler, Georg 372, 373
Meyer, Heinrich 436
Michelangelo (Michelagniolo Buonarroti) 489
Mignot, Vincent 220
Milton, John 43, 326, 353
Mokulski, Stefan Stefanovitš 477
Molière (Jean Baptiste Poquelin) 52, 90, 152, 170, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 225, 257, 264, 281, 293, 294, 368, 464, 475, 476
Monmouth, James Scott, hertsog 61
Montaigne, Michel Eyquem de 42
Montesquieu, Charles Louis de Secondat, parun de la Brède ja 4, 14, 131, 181, 183, 186, **202—212**, 277, 315, 486
Moore, Thomas 146, 439
Morelly 15, 182
Moreto y Cabaña, Agustín 484
Morris, William 177
Murdoch, John 158, 159
Musset, Alfred de 85
Müller, Friedrich (Maalija Müller) 371

N

Napoleon I Bonaparte 206, 296, 310, 312, 313, 436, 440
Narežnõi, Vassili Trofimovitš 200
Necker, Jacques 310
Neuber, Caroline 334
Newton, Isaac 215, 216, 220, 432
Nicolai, Christoph Friedrich 319, 334, 348
Nizami Gandževi, Iljas Jussuf 439
Nodier, Charles 484
Novikov, Nikolai Ivanovitš 362

O

Oeser, Adam Friedrich 368, 369
Oras, Ants 33, 178, 427
Orléans'i hertsog (Philippe) 197, 214
Orneval, d' (ka Dorneval) 192
Ostrovski, Aleksandr Nikolajevitš 476
Ovidius (Publius O. Naso) 148, 257, 363
Owen, Robert 443, 460

P

Panin, Nikita Ivanovitš 219
Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 380
Parini, Giuseppe 484
Parny, Évariste Désiré de Forges 19, 312

Partridge, John 41, 73
Parve, Ralf 178
Peeter I 64, 133, 222, 485
Pembroke, Thomas 74
Percy, Thomas 40, 162
Pétis de La Croix 481
Petrarca, Francesco 273
Petronius Arbiter, Gaius (või Titus) 33
Phaedrus 338
Pheidias 339
Philipp II (Felipe) 398—401, 415, 425, 488
Pindaros 377
Pitt, William (Noorem) 163
Plautus, Titus Maccius 464
Plehhanov, Georgi Valentinovitš 10, 223, 303, 310
Plutarchos 257, 260, 486
Pomm, Valentin 390
Pompadour, Jeanne Antoinette Poisson, markiis de 180, 216, 238, 274
Pompeius, Gnaeus Publius Magnus 265
Pope, Alexander **33**, 35, 41, 79, 159, 160, 165, 220, 242, 245, 247, 253
Prades, Jean de 277
Praxiteles 336, 339
Prévost d'Exiles, Antoine François 85, 201, 246, 265
Priestley, Joseph 9
Puccini, Giacomo 481
Pugatšov, Jemeljan Ivanovitš 133, 366
Pulci, Luigi 485
Puškin, Aleksandr Sergejevitš 16, 40, 207, 212, 239, 310, 312, 454

Q

Quevedo y Villegas, Francisco de 199

R

Rabelais, François 33, 35, 37, 100, 112
Rabener, Gottlieb Wilhelm 328
Racine, Jean 45, 86, 214, 225, 229, 230, 231, 232, 305, 368
Radcliffe, Ann 39
Radištšev, Aleksandr Nikolajevitš 112, 207, 268, 310, 312, 327
Rait-Kovaljova, Rita Jakovlevna 161
Rameau, Jean Philippe 258, 287
Ramsay, Allan 159, 164, 165, 172
Réaumur, René Antoine Ferchault de 276
Regnard, Jean François **192**, 294
Reid, Thomas Mayne 201
Reimarus, Hermann Samuel 350
Reynolds, Joshua 139
Ricci, Teodora 484
Richardson, Samuel 7, 9, 18, 36, 37, 53, 55, **80—86**, 93, 95, 96, 98, 102, 111, 119—121, 123, 127, 128, 130, 265, 302, 328, 335, 381, 382
Richelieu, Armand Jean du Plessis, hertsog 212, 216
Robert I Bruce 174, 175
Rohan-Chabot, Henri 214
Rojas, Fernando de 187, 484
Rozanov, Matvei Nikanorovitš 259, 262
Rouget de Lisle, Claude Joseph 303, **312—313**
Rousseau, Jean Baptiste 311
Rousseau, Jean-Jacques 4, 5, 7, 12, 14, 15, 18, 25—27, 40, 67, 83, 85, 128, 129, 133, 138, 159, 181, 183, 184, **185**, 203, 212, 230, 253—255, **257—274**, 277, 304, 307, 343, 356, 381—384, 394
Rumi Moulavi, Džalalo'd-din 439
Rymer, Thomas 72

S

Saadi, Šeih Mosleh e'd-din (ka Sa'di) 439
Saareste, Andrus 256
Sacchi, Antonio 467, 469, 479, 482
Sachs, Hans 418, 455
Saint-Simon, Claude Henri 313, 443, 460
Salzmann, Christian Gotthilf 369
Saltõkov-Štšedrin, Mihhail Jevgrafovitš 11
Sand, George (Amantine Aurore Lucie Dupin, paruness Dudevant) 85
Sang, August 380, 398, 427, 440, 444, 461
Sarnelli, Pompeo 482
Saunderson, Nicholas 276, 277
Saurin, Bernard Joseph 15, 186, 305
Sauvage, Pierre 181
Scarron, Paul 148, 294
Schiller, Johann Christoph Friedrich 4—7, 13, 14, 17, 23, 28, 29, 266, 302, 319, 321, 322, 333, 350, 355, 356, 367, 371, 373, **385—416**, 420, 428, 430, **431—433**, 436, 437, 441, 481
Schnabel, Johann Gottfried **329—330**
Schubart, Christian Friedrich Daniel 321, 355, **366—367**, 385
Schönemann, Elisabeth 374, 375
Schönkopf, Anna Katharina 369
Scott, Walter 35, 36, 37, 84, 161, 175, 177
Scudéry, Madelaine de 18
Sedaine, Michel Jean 313
Ségur, Philippe Henri 219
Selkirk, Alexander 43, 64, 65
Semper, Johannes 380
Sertorius, Quintus 265
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, krahv 31, **32**, 33, 96, 119, 120, 159, 220, 380
Shakespeare, William 19, 25, 36—38, 50, 56, 61, 86, 107, 142, 153, 155, 157, 159, 173, 184, 215, 223—230, 233, 235, 305, 323, 338, 344, 345, 356—361, 368, 370—373, 380, 386, 419, 420, 425, 434
Shaw, George Bernard 53, 87, 90, 98, 177
Shelley, Percy Bysshe 175, 177, 455, 456
Sheridan, Frances 148
Sheridan, Richard Brinsley 33, 50, 53, 61, 90, 143, **144—154**
Sheridan, Thomas 144
Sickingen, Franz von 372
Sillaots, Marta 201, 392
Silvet, Johannes 138
Simonides Keosest 342
Sirge, Rudolf 68
Sirven, Pierre Paul 218
Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de 476
Smollett, Tobias George 9, 22, 23, 26, 33, 36, 37, 39, 41, 85, 86, **115—128**, 148, 159, 200, 335, 381
Sokrates 266
Solon 216
Sophokles 21, 22, 283, 338, 343, 358, 486
Sorel, Agnès 238
Sorel, Charles 200
Southey, Robert 175
Spadavecchia, Antonio 477
Spartacus 16
Spinoza, Baruch (Benedictus) 313, 378, 380
Starkenburg, Heinz 337
Steele, Richard 28, 33, 37, **41—46**, 49, 54—55, 60, 64, 86, 95
Stein, Charlotte von 418, 427
Stendhal (Henri Beyle) 86, 202, 489
Stephen, Leslie 108
Sterne, Laurence 15, 25, 26, **39**, 86, **99—115**, 137, 152, 159, 289, 290, 383
Stolberg (Friedrich Leopold S. ja Christian S.) 362
Suhhovo-Kobõlin, Aleksandr Vassiljevitš 476
Swift, Jonathan 4, 5, 9, 10, 14, 15, 18, 28, 33, **35—36**, 37—42, 46—49, 58, 60, **71—79**, 87, 90, 91, 93, 98, 118, 125, 132, 144, 159, 172, 173, 328

Š

Šahhovskoi, Aleksandr Aleksandrovitš 476
Šiller, Franz Petrovitš 113
Štšepkina-Kupernik, Tatjana Lvovna 477

Z

Zesen, Philipp 18
Zimmermann, Wilhelm 372
Zola, Émile 11

Ž

Žirmunski, Viktor Maksimovitš 443
Žukovski, Vassili Andrejevitš 156, 158

T

Taine, Hippolyte 101, 106
Tamm, Jakob 405
Tasso, Torquato 312, 423, 424, 482, 485
Tauentzien, Friedrich Bogislav von (ka Tauenzien) 334
Temple, William 71
Terentius Afer, Publius 52, 464, 486
Thackeray, William Makepeace 99, 128, 177
Theokritos 331
Thomasius, Christian 14, 319
Thomson, George 163
Thomson, James 25, **154—156**, 157, 159, 162, 165, 172, 332, 335
Thornton, Bonnell 46
Thukydides 216
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 421
Toland, John 9, 31
Tolstoi, Lev Nikolajevitš 11, 112, 113, 207, 210
Torpats, Ülo 402
Toussaint l'Ouverture, François Dominique 175
Trippel, Alexander 421
Tšernõševski, Nikolai Gavrilovitš 36, 78, 207, 273, 333, 433, 454
Tšulaki, Mihhail Ivanovitš 477
Tuglas, Friedebert 256
Tulik, Arnold 411
Turgenev, Ivan Sergejevitš 78
Turgot, Anne Robert Jacques, parun de l'Aulne 222
Twain, Mark (Samuel Langhorne Clemens) 177
Tyler, Wat 48, 175

U

Uz, Johann Peter 19, 368

V

Vahtangov, Jevgeni Bagrationovitš 481
Valcour, Philippe Louis Pierre (Aristide Plancher-Valcour) 303
Vale-Dimitri I 415
Vassilenko, Sergei Nikiforovitš 477
Vauban, Sébastien Le Prestre, seigneur de 179
Vauvenargues, Luc de Clapiers, markii de 207
Vega Carpio, Lope Felix de 187
Vélez de Guevara, Luis 192
Vendôme, Philippe, hertsog 213
Vendramin (Francesco V. ja Giovanni V.) 472
Vergilius (Publius V. Maro) 231, 331, 363, 368, 486
Vernet, Jacob 216
Vien, Joseph Marie 281
Viiding, Paul 413
Villette, Charles, markii de 220
Volland, Sophie 81
Voltaire (François Marie Arouet) 4, 5, 7, 9, 15—17, 21, 28, 72, 78, 112, 117, 133, 181—183, **184—185**, 186, 202, 205, 207, **212—256**, 257, 260, 262, 269, 277, 280, 305, 311, 315, 328, 337, 342, 344, 349, 476, 485, 486
Voss, Johann Heinrich 355, 362, 363—364
Vulpius, Christian August 427
Vulpius, Christiane 427

W

Wagner, Heinrich Leopold 370, 371
Wallace, William 174, 175
Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius von 407, 408, 409, 411, 415, 416
Walpole, Horace 39
Walpole, Robert 60, 87, 89, 90, 91, 100, 117
Warens, Louise Eléonore de La Tour du Pil, paruness de 258
Wharton, Thomas 79
Whitman, Walt (Walter) 177
Wieland, Christoph Martin 23, 319—321, 368, 417
Wild, Jonathan 68, 90, 91
Wilde, Oscar 53
Willemer, Marianne von 440
William III (Onanje Wilhelm) 61, 62
Winckelmann, Johann Joachim 320, 321, **339—341**, 368, 396, 421, 430, 436, 437
Winckler, Johann Heinrich 368
Wolf, Friedrich August 436
Wolff, Christian von 319
Wolzogen, Wilhelm von 437
Wood, William 74
Wordsworth, William 175, 177

Y

Young, Edward 25, 79, **156—157**

SISUKORD

Sissejuhatus. *N. Guljajev* 3

Inglise kirjandus

Sissejuhatus. *B. Kolesnikov* 31
Inglise ajakirjandus XVIII sajandil. *A. Inger* 41
Inglise XVIII sajandi näitekirjandus kuni Goldsmithi ja Sheridanini. *A. Inger* 50
Daniel Defoe. *V. Bunjajev* 61
«Robinson Crusoe» (64). Teised romaanid (68).
Jonathan Swift. *V. Bunjajev* 71
«Tünnilugu» (71). Publitsistika (72). «Gulliveri reisid» (75).
Samuel Richardson. *A. Goloveštšenko* 80
«Pamela» (80). «Clarissa» (82). «Sir Charles Grandisoni lugu» (84).
Henry Fielding. *N. Samohvalov* 86
Fieldingi näidendid (87). «Jonathan Wild Suure elu» (90). «Joseph Andrewsi seikluste lugu» (93). «Tom Jones, ühe leidiku lugu» (96). «Amelia» (99).
Laurence Sterne. *N. Mukavjova* 99
Omapärane kirjanduslik manifest (101). Tundeline rändur ja tema *hobby* (108)
Tobias George Smollett. *A. Inger* 115
Oliver Goldsmith. *A. Inger* 129
«Maailmakodanik» (131). «Wakefieldi kirikuõpetaja» (134). «Hüljatud küla» (138). Näidendid (140).
Richard Brinsley Sheridan. *J. Dombrovskaja* 144
«Võistlejad» (147). «Reis Scarborough'sse» (250). «Keelepeksukool» (150). «Kriitik». «Pizarro» (153).
XVIII sajandi sentimentalistlik luule. *B. Kolesnikov* 155
Robert Burns. *B. Kolesnikov* 158

Prantsuse kirjandus

Sissejuhatus. *N. Guljajev* 179
Alain-René Lesage. *J. Vipper* 186
«Crispin, oma peremehe võistleja» (187). «Turcaret» (188). «Lonkur kurat» (192). «Gil Blas» (195).
Charles Louis Montesquieu. *J. Božor* 202
«Mõtisklusi roomlaste suuruse ja languse põhjustest» (203). «Seaduste vaim» (203). «Pärsia kirjad» (204).
Voltaire. *V. Bahmutski* 212
Voltaire kui ajaloolane (222). Esteetika ja dramaturgia (222). «Caesari surm» (255). «Zaïre» (228). «Muhamed» (232). Poeemid. «Henriaad» (236). «Orléans'i neitsi» (237). Lüürika (259). Filosoofilised poeemid (240). Filosoofilised jutustused (241). «Zadig» (242). «Candide» (246). «Kohtlane» (254).
Jean-Jacques Rousseau. *N. Guljajev* 257
«Arutlus teadustest ja kunstidest» (259). «Külatark» (260). Inimestevahelise ebavõrdsuse tekkimisest (260). «Kiri d'Alembert'ile etenduste kohta» (263). «Uus Héloïse» (266). «Ühiskondlikust lepingust» (270). «Émil» (271). «Pihtimused» (273).

Denis Diderot. *N. Guljajev* 275
«Filosoofilised mõtted» (275). «Kiri pimedaist» (276). «Entsüklopeedia» (277). Diderot' filosoofilised vaated (279). Diderot' esteetika (280). Draamateooria (282). Diderot' dramaturgia (284). Jutustused ja romaanid. «Nunn» (285). «Rameau vennapoeg» (287). «Kaks sõpra Bourbonne'ist» (288). «Fatalist Jacques» (289).
Beaumarchais. *M. Jelizakova* 291
Prantsuse suure revolutsiooni aegne kirjandus. *J. Božor* 303
Revolutsiooniline klassitsism (303). Marie-Joseph Chénier (307). Lebrun-Pindare (310). Rouget de Lisle (312). André Chénier (313).

Saksa kirjandus

Sissejuhatus. *N. Guljajev* 317
20-ndate kuni 50-ndate aastate kirjandus. *N. Guljajev* 317
J. Ch. Gottsched (323). Bodmer ja Breitinger, nende esteetilised vaated (325). Pisarkomöödia, selle teooria. Chr. F. Gellert (327). Saksa satiir sajandi esimesel poolel. Chr. L. Liscow (1701—1760) (328). Schnabeli saksa robinsonaad. «Felsenburgi saar» (329). Luule (330).
60-ndate aastate kirjandus. *N. Guljajev* 332
Gotthold Ephraim Lessing. *N. Guljajev* 333
«Miss Sara Sampson» (336). «Kirjad uusimast kirjandusest» (338). «Valmid» (338). J. J. Winckelmanni esteetilised vaated» (339). «Laokoon» (240). «Hamburgi dramaturgia» (344). «Minna von Barnhelm» (345). «Emilia Galotti» (347). «Naatan Tark» (350).
Friedrich Gottlieb Klopstock. *N. Guljajev* 352
«Tormi ja tungi» kirjandus. *N. Guljajev* 355
J. G. Herder. *N. Guljajev* 357
F. M. Klinger. *N. Guljajev* 360
«Kaksikud». «Torm ja tung» (361). «Faust» (361). J. Lenz (361). «Hiieliit» (362). G. A. Bürger (364). Chr. Fr. D. Schubart (366).
Goethe looming «Tormi ja tungi» perioodil. *V. Geiman* 368
Kõne «Shakespeare'i päevaks» (371). «Götz von Berlichingen» (371). Lüürika (374). «Prometheus». Fragment ja ood (378). «Alg-Faust». «Werther» (381).
Schilleri looming «tormi ja tungi» perioodil. *N. Guljajev* 385
«Röövlid» (386). «Fiesco vandenõu Genuas» (386). «Salakavalus ja armastus» (386).
Weimari klassitsism. *N. Guljajev* 396
Schilleri kui klassiku looming. *N. Guljajev* 397
Ood «Rõõmule» (397). «Don Carlos» (398). Esteetikaalased tööd (402). «Ideaal ja elu» (403). «Naiivsest ja sentimentaalsest luulest» (403). «Kreeka jumalad» (405). Ballaadid (405). «Wallenstein» (406). «Wallensteini laager» (407). «Piccolominid» (407). «Wallensteini surm» (408). «Kellalaul» (409). «Mary Stuart» (410). «Orléans'i neitsi» (411). «Wilhelm Tell» (413). «Demetrius» (415).
Goethe looming Weimari-perioodil. *V. Geiman* 416
«Alg-Meister» (419). «Iphigeneia Taurises» (422). «Torquato Tasso» (423). «Egmont» (424). «Rooma eleegiad» (427). Goethe Prantsuse revolutsiooni aastail (428). «Hermann ja Dorothea» (429). «Reinuvader Rebane» (430). Ballaadid (433). «Wilhelm Meisteri õpiaastad» (433). «Südamesugulased» (437). «Luule ja tõde» (438). «Lääne-Ida diivan» (439). «Wilhelm Meisteri rännuaastad» (441).
«Faust». *V. Geiman* 443

Itaalia kirjandus

Carlo Goldoni. *J. Božor* 464
Carlo Gozzi. *V. Bunjajev* 477
Vittorio Alfieri. *V. Bunjajev* 484

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА. На эстонском языке. Перевел с русского Г. Лийв. Художественное оформление Д. Рааламяэ. Издательство «Валгус». Таллин, Пярнуское шоссе, 10

Toimetaja M. Hion. Kunstiline toimetaja M. Niin. Tehniline toimetaja E. Ainla. Korrektor M. Lõokene. Laduda antud 11. I 1973. Trükkida antud 28. III 1973. Kohila Paberivabriku trükipaber nr. 2, 60×90/16. Trükipoognaid 31,75. Arvestuspoognaid 37,38. Trükiarv 6000. Tellimuse nr. 245. H. Heidemanni nim. Trükikoda, Tartu, Ülikooli 17/19, III. Hind rbl. 1,86